

المكتبة الثقافية

قراءات في الشعر المعاصر
ملاحم نقدية

أحمد مرتضى عبده



إهداء 2006

ورثة الكيميائي/ محمد فاروق الفران
الإسكندرية

سنة الثمانية

٣٩٤

قراءات في الشعر المعاصر
ملاحم نقدية

أحمد مرتضى عبده



الهيئة العربية العامة للكتاب

١٩٨٥

الاخراج الفنى

البير جورجى

مدخل :

منذ بداية حركة الشعر الحديث الأولى التي تفتقت،
في المحاولات التجريبية لبعض شعراء مدرسة أبوللو ثم
بعض شعراء المهجر وحتى تأصيل هذه الحركة على يد الجيل
الأول في أخريات الأربعينات والتي بدأت مع إرهاصات
التغيير الاجتماعي وأنظمة الحكم في كثير من البلدان
العربية ، ومع اكتمال المقوما والمعايير الفنية لهذا الشعر
اتجه به شعراؤه الى اتجاهات مختلفة تتعاور مسيره وتقنن
تعامله مع القارئ والناقد ...

ومع اتفاقنا - بصفة مبدئية - على تنوع هذه الاتجاهات
ووفرة أسهمها الا أننا نلقى الضوء هنا على أهم هذه
الاتجاهات وأقواها تأثيرا وأوسعها ترحيبا من القارئ ..

ونحن لا نذهب الى هذه الاتجاهات بصبغتها التمثيلية
العامة للشعر كاتجاهات تحصره فيها .. ولكننا نذهب الى
شعرائه ومدى ما وصلوا اليه من أمانة وصدق فني وفكري.
في التعبير عن احساساتهم .. فاذا ذهبنا مثلا في الاتجاه
الذاتي الى أحمد ع . حجازي وإبراهيم أبو سنة فاننا
لا نفترض أو نقطع برأى في أن هذين الشعارين يمثلان هذا
الاتجاه برمته ولكن لأنهما أبرز من كتب فيه أو أن جل
أعمالهما وقفت على هذا الاتجاه ..

ولاننا لسنا بسبيل الاحصاء والترقيم لان الشعر الحديث صاحب وفر وغزارة فى الكم والكيف ، فالشاعر هو المتجه اليه فى اتجاهه الذى برز فيه بمعنى أننا نتخير معا أهم شعراء العصر الحديث وأمكنهم ابداعا وأميزهم صوتا لأنهم الذين يشكلون بالتالى الصفات العريضة للشعر الحديث ..

والشعر الحديث منذ وعى وثبتت به الأقدام وهو موزع بين هذا الاتجاه وذاك ؛ ولأن موضوع بحثنا عن شعرائه المتميزين فذلك لأنهم - كما أسلفنا - الوجه الحقيقى للشعر ..

وخصوصية الشعراء باتجاهاتهم وتميزهم بها هى التى دفعت الى تقسيمهم مثل هذا التقسيم ودرء شبهة الاتساق الشكلى والموضوعى للقصائد الحديثة بصورة عامة ..

وقد انتخبنا للاتجاه الذاتى أحمد . ع . جازى ومحمد ابراهيم أبو سنة لأن الصبغة الذاتية هى لونهما فى كثير من إنتاجهما الكثير .. وكذا للاتجاه الدرامى نجيب سرور ومحمد مهران السيد لأنهما يمثلان - بصورة حادة - الشكل الدرامى فى الشعر المعاصر ، وللالاتجاه الانسانى محمد الجيار لبراعته فى ترجمة الاحساسات الانسانية بصورة عامة بحيث خرج من ذاته ومجتمعه الى أرض رحبة من التعبير الانسانى المختلف .. وكذلك صلاح عبد الصبور للاتجاه التأملى لأن التأمل والنظرة الفلسفية غلباه على أمره

وأفضيا به الى الانفراد الخطي بكل ما فيه من خصوصية اللفظ والروح والتجربة وعمق الاستخلاص للدلالات المختلفة لهذه التجارب والانماط الحياتية .. وكذا في الاتجاه الأسطوري الى بدر شاكر السياب حيث برع في ترجمة الموضوع الأسطوري الى رمزيات خاصة بموضوعيته الفنية وان لم يغلب هذا الشكل بدرا بشكل متميز ولكنه - أى السياب - من أبرز من استعمل هذا الشكل وأكثرهم شهرة .. ومعه فى ذلك عبد العزيز المقالح ..

أى أننا لا نتخذ هنا من هذه الاتجاهات معايير نقدية تحكم على الشعر كله وإنما تمثلنا أبرز الشعراء فى هذا الشعر تمهيدا للدخول فى كل قضايا واتجاهاته العامة والخاصة فى دراسة موسعة باذن الله ..

ولا يعنى ما ذهبنا اليه فى هذا البحث أن تلك الاتجاهات هى كل ما اتجه اليه الشعر المعاصر لأن هناك اتجاهات عديدة بيد أنها ليست فى أهمية وثقل ما نحن بصدد الخوض فى عمارة ..

وهذا هو الباب الأول ..

أما الباب الثانى فقد راعينا أن يكون ركن وفاء لذكرى شاعر رائد عزيز علينا وصديق اختطفه الموت فجأة كما تختطف ومضة الضوء فى ملأ من الظلام .. هبط عليه الموت الذى طالما غناه فى شعره ودعاه اليه .. أخذه

الموت مريضا متعبا مكدود القلب ٠٠٠ أخذه منا ولكن لم
يأخذ عطاءه المتميز ٠٠٠

ترك لنا ذوب فكره وحكايات أيامه .

ترك لنا ارثا يبعث على الفخر به وعلى الاهتمام
الجدير به .

أخذ الموت نجيب سرور الرجل ٠٠ ولم يستطع أن
يأخذ نجيب سرور الكلمة لأن الكلمة لا تموت .

ولانها لا تموت ٠٠ كان الباب الثانى خاصا بهذا
الارث أو ببعضه .

وهذا هو الباب الثانى .

ونتمنى أن نصيب قليل فوز

والله نسأل السداد

أحمد مرتضى عبده

القاهرة - مارس ١٩٨١

الباب الأول

قراءة في اتجاهات الشعراء المجددين

الفصل الأول

الاتجاه الذاتى

لا نقصد بالاتجاه الذاتى هنا الفردية أو القصر الذاتى فى الأدب بل نبحث عن الموضوعية الذاتية أو الموقف الذى يتم اسقاطه فى هذا الاتجاه عن طريق الأنا .. والأدب بصفة عامة أدب ذاتى اذ لا يخلق أدب من فراغ بل ان له أسبابه ودوافعه الخاصة والعامة وتأتى هنا الاختلافات الموضوعية التى تتباين من شاعر لآخر فهذا شاعر برز مثلا فى اهتماماته بالقضايا القومية وذلك للقضايا الاجتماعية وهذا للجمال منشدا وواصفا وهذا للقضايا الفكرية .. ولكن برغم هذه الاختلافات الشكلية فان الجوهر الحقيقى فى كل هذه الموضوعات يكمن فى « أنا » الشاعر اذ لولا شعوره الخاص بالقضية التى يعالجها لما تفجرت ابداعاته أساسا .. فالشاعر يجب أن يكون له موقفه وهذا الموقف يختلف باختلاف الظروف التى عايشها والتى أثرت بالتالى على نتاجه ..

وما نتحدث عنه هنا ليس الذاتية بصيغتها العامة ولكن باتجاهها الخاص. نحو ذات المبدع أى أنها إبداع من الذات للذات أو بصورة أكثر إفصاحا المداولات النفسية الخاصة التى تأخذ بالشاعر أخذا ويكون من أسبابها هنا غلبة المعاناة الفردية مع وطأة الاحساس العام على نفسية الشاعر بحيث يتسمع من الأصدقاء المختلفة التى تهوم أمامة أصواتا تمتزج فى مفهومه على انها توحد بينها وبين ما يحس به . . . فالشاعر - بصفة عامة - ذاتى يشعر بأن الأصدقاء الخارجية الطبيعية ما هى الا سلم يرقى عن طريقه إبداعه وتصوره الفنى ومن هنا يخلق فى شعره أوصاف هذه الأصدقاء مع احتفاظه بنبرة الذاتية أو خصوصية الإبداع بحيث يتجلى هذا فى تعبيره عما يعاينه هو - لا غيره - من احساسات شتى . .

ومع اختصاص الشاعر بنفسه فى موضوعاته فانه يكون أكثر نجاحا مع المتلقى لأنه وصل الى أعماق نفسه وصورها وأبدع فيها ومن هنا يكون اتصاله بالقارئ ناجحا اذ أن القارئ حين يفرغ من قراءة هذا العمل يحس ويشعر بما أحس وشعر به الشاعر ومن هنا يكون الشاعر قد اكتسب لنفسه أرضا جديدة من الاتصال الحقيقى بينه وبين قارئه . .

وإذا كان الشعر الحديث قد اتجه به بعض شعراءه الى هذا النحو فانهم لم يقتصروا على تصويرهم الخاص

لخصوصياتهم وانما تعدوا هذا حتى عبروا عن مشاكل
العصر وتجاربه عن طريق أصواتهم الخاصة واختلفت
بالتالى الموضوعات المتناولة من قضية الحب الى الغربة الى
القسوة الحياتية بكل أصدائها الى التصوير العام للمجتمع
الذى يعايشه الشاعر .. واذا كان الشاعر « أحمد
عبد المعطى حجازى » يعطينا هذه الانطباعات فانه نجح
بمهارة فى التعبير عن ذاته وغيره .. ما حوله ومن حوله :

هذا أنا ،

وهذه مدينتى ..

عند انتصاف الليل

رحابة الميدان والجدران تل

تبين ثم تختفى وراء تل

فهذه الأوصاف الحسية لمدينته لا تنفى علو كعب
الذاتية ولا توهجها البين من خلال الكلمات ومعاناة الشاعر
فى تجربته الخاصة مع المجتمع المحيط به :

وعين مصباح فضولى ممل

دست على شعاعه لما مررت

وجاش وجدانى بمقطع حزين

بدأته ثم سكنت

ان الشكل التعبيرى الذى يتخذه الشاعر هنا مسلكا
لنفسه هو الشكل العام التقاطيع ، يبدأ بالوصف : وصف

الليل في المدينة وأشكال هذا الوصف الى أن يصل الى
النبرة الذاتية للقصيد : وجاش وجداني بمقطع حزين ٠٠
الخ ٠٠ ويكمل الشاعر في تجولاته الشعرية وصفه الكامل
للحالة التي تعتريه :

— من أنت يا ٠٠ من أنت ؟
الحارس الغبي لا يعي حكايتي
لقد طردت اليوم
من غرفتي
وصرت ضائعا بدون اسم
هذا أنا
وهذه مدينتي

ان ذاتية الأديب في معالجة ما يرى ويتسقط من
أحداث هي العامل الأول الذي يتكون منه أسلوبه وانفراده
الخطي وهو أمين بالتالي على نقل الاحساسات الانسانية
المبهمه الى أرض أكثر كسفا وارتياذا ونعنى بها ابداعه
وتلقى هذا الابداع ٠٠ وتدخل في تلك الذاتية عوامل
جمة من المحاولات الجادة التي يرتأياها الاديب لتطوير نفسه
واسلوبه ، ذاتي في روحه ، ذاتي في فكره ومضامينه وهو
أيضا العين التي ترى والأذن التي تسمع ٠٠

ان أحمد ٠ ع ٠ حجازي هنا لا يتحدث عن نفسه
قدر ما يتحدث عن الانسان الغريب أو الوافد الى المدن

الكبرى (لقد طردت اليوم من غرفتي) و (صرت ضائعا بدون اسم) فهذان التعبيران شكل من احساس الشاعر بالاغتراب ومرارة هذا الاغتراب والشاعر - بغير شك - نجح في توظيف احساسه ولغته ورؤيته توظيفا راقيا بحيث مزج بين المنظور حوله وبين اللامنظور في داخله أى أنه باحساسه الأليم وبقتامة الضياع خلع على الاشياء المحيطة به صفة القتامة أو الملالة : (وعين مصباح فضولى ممل) (دسست على شعاعه لما مرت) ٠٠٠

وفي قصيدة (كان لى قلب) يطالعنا صوت الشاعر مميز الذاتية والقردية :

جمعت الليل فى صمتى ،
ولفقت الوجوم الرحب فى صمتى
وفى صوتى
وقلت ٠٠٠ وداع :
واقسم لم أكن صادق
وكان خداع
ولكنى قرأت رواية عن شاعر صادق
أذله عشيقته ، فقال ٠٠ وداع
ولكن أنت صدقت

على أن هذا الصوت الذاتى المنفرد يخبو ويذوب بعد ذلك حين يبحث الشاعر عن نفسه فى خضم اغترابه وفقداه لهذا الحب فيقول - وما زال حديثه للحبيبة - :

و ذات مساء
وعمر وداعنا عامان

طرقت نوادى الاصحاب ، لم اعثر على صاحب
وعدت ٠٠ تدعنى الأبواب والبواب والحاجب
يدحرجنى امتداد طريق
طريق مقفر شاحب
لآخر مقفر شاحب ٠٠

الى ان يصل الى أوج حزنه :

وفى عيني سؤال طاف يستجدى
خيال صديق
ترباب صديق
ويصرخ اثنى وحدى
ويا مصباح مثلك ساهر وحدى
وبعت صديقتى بوداع

فمع التباين الشعورى فى المعالجة الفنية للحدث ورغم
فكاك الشاعر من أسر الذاتية فى تعبيراته المختلفة عما
حوله ومن حوله الا أنه يعود فى نهاية كل دفقة شعورية الى
وداعه لصديقتة على النحو الذى بينه لنا فى أول القصيدة .

وهكذا نرى أن الذاتية رغم اقتصرها على التجارب
الحياتية النفسية التى يخوضها الشاعر الا أنها عين حادة

ترى الحياة عن طريق تجاربها بمنظورها الخاص والذي
تتحكم فيه الحالة الشعورية للشاعر فى تناول هذه المشاهد
أو بالضبط التأثير الخاص الذى تثيره تجاربه ، وتنوع
هذا التأثير من حزن أو صفاء هو الذى يخلق على الحياة أو
المجتمع المحيط بالشاعر الأردنية القاتمة أو الوردية تبعا
لهذا ..

وإذا كان أحمد عبد المعطى حجازى قد تلمس فى ذاتيته
أوتارا عامة فإن (محمد ابراهيم أبو سنة) لم يعزف الا على
أوتار ذاتيته لذاته .. فتصافحنا من ديوانه (أجراس
المساء) قصيدة (نبوءة الطفولة الزرقاء) لنلمح فيها
الاقتصار الابداعى على الذات وعدم الفكاك من هذا الفلك
الخاص فلم ير فى تجربته مثلا أية أصداء خارجية تتحد
مع حالته النفسية فى مدلول تجربته أو لم تثر فيه هذه
الاصداء أى احساس بالتوحد البنيوى والكونى بينه وبين
ما يعيش :

تمهلى .. تمهلى وأنت تعبرين
يا نجمة وحيدة فى ليلى الحزين
ترى صبرت كل هذه السنين
لكى أموت حسرة عليك هكذا
وأنت تعبرين
يدفعنى هواك للجنون

وهكذا نرى أن الشاعر قاصر على خصوصية تجربته فلم يتسقط عن طريق الشعور بها أى احساس متوحد مما كان يشرى العمل ويصل به الى الجودة اللفظية والنفسية للعمل . ولم يصل أبو سنة الى السر الذى أدركه عبد المعطى حجازى ، حين امتزج ومازج بين تجاربه وبين الحياة وخلعه سمات هذه التجارب عليها وخلعها نفسها - أى الحياة - على تجاربه ، الا بعد حين . . . وتدخل تحت هذه الخصوصية التى تمنع بها أبو سنة على الحياة : عادية ؟ الصور والتراكيب بحيث لم يبدع ولم يدهش ولم يبتكر الا فى صور قليلة نادرة مثل (رائحة تدلنى عليك) و (وذاع عطر الريح) و (بأن تكرر قرب دارنا السماء) على أن الشاعر ينتقل بصوته الخاص من التوقع الى الانفتاح ، من العوران فى الفلك الذاتى الفردى الى الانصهار بالاشياء المحيطة به مدركة كانت أم غيبية ففى قصيدة (طائر الليل السجين) ينشد ما انزل عنه فى القصيدة السابقة ولا شك أنها أنضح منها تجربة :

اسلمتنى لهم
أحنيت قامتى أمامهم
جعلتنى دريئة يجربون فوق هامتى سهامهم
صلبتنى على طريقهم
فاستنسر البغاث واعتدى ضعيفهم
على أن التعتيم والغموض فى الرؤية يتضح شيئاً
فشيئاً :

دافعت عن ربيعهم
وعندما تمكنوا من القيام
تحسسوا على ظهورنا مكانهم
واصفرت الدناءة العجوز في وجوههم

فتجربة الشاعر وثوراؤها هي التي دفعت بنفس الصوت
الذي بدا ضعيفا في قصيدة الطفولة الزرقاء الى قوة التعبير
وابتكار المعاني والجدة في تناول الحدث حيث خرج
الشاعر عن ذاتيته - رغم دوران فلك الكلمات فيها -
بشكل أكثر موضوعية وانصهارا بتجاربه الحياتية ..

أما نناوله الغزلي فان تعبيراته تأخذ سمتا ناضجا
بالفكر الثري ويختلف الشاعر في هذا التناول عما سبق
انه يرى في محبوبته راحته من شقاء أيامه وزمنه
المحترق ..

يقول في قصيدة (غزلية) :

أريحيني .. اريحيني على صدرك

أذيبني صخر أيامي

بهذه القبل العذراء من ثغرك

فاني هارب من جمر هذا العالم القاسي الى جمرك
وفي قصيدة (أجلس كي انتظرك) يتضح هذا أيضا :

فى منتصف الليل
أجلس كى انتظر
يتأملنى تمثال الساحة
يسخر منى ويحاور ظله
يأكل ظلى ضوء أحمر
تلقيه سيارة مخمور

فتوحيد الشاعر بينه وبين ما هو كائن حوله هو الذى
جعله يبصر ما خلف الجماد ٠٠ ان احساسه هنا يضفيه
على بلادة التمثال وجموده فيحركه ويجعل هذا الحجر ينأمل
ويسخر ثم يأكل ظله ضوء أحمر من سيارة مخمور ٠٠ ثم
يخرج الشاعر بعد ذلك الى أجواء متعددة الشكل ومختلفة
الدالة :

ينهرنى الحارس
يهوى فوقى سوط الاشفاق
أعدو خلف الأنهار المنتجة
أدخل وحدى نصف القمر المظلم

ويتجدد الشاعر من نفسه ويبتكر صوره ، انه يخلط
بين تجربته وبين المشاهد الموجودة وغير الموجودة حوله ٠٠
وهذا الابتكار والتجدد من روح الشاعر ليس الا دليلا حقا
على صدقه الفنى والشعورى اذ أنه أولد هذه الصور
بخاصية الفن الكامنة فى غيبيات نفسه ومخزن شموه :

تبلغنى فى منفاى رسالة
يبعثها الصيف القادم
يتساقط منها ثلج أسود
تقبل نحوى الريح
حاملة زهر الحزن الذابل
أنهض فى عرى الليل المتأخر
أخطو ، أتعثر

فنحن لا نستطيع انكار الابتكار والجدة فى شطرة مما
سبق لأن الذات كما أسبقنا ليست الا الرافد الأول للإبداع
وأساسه الفطرى ..

والتوحيد المعنوى بين الذاتية الفنية وبين المظاهر
الطبيعية والاجتماعية حول الشاعر هى التى تضمن للتعبير
الترقى والتجدد المداوم ..

ان الذاتية فى الأدب ليست الا « الأصل » الذى
تتفرع منه « الصور » المختلفة لأشكال التعبير وهو الصوت
الخالد لاي فن من الفنون اذ ان الفنان أو الأديب لا يبدع
الا لذاته .. بصورة مبدئية ، يرضى نفسه أولا ثم يحاول
ارضاء الآخرين ولعل هذه النزعة الفطرية هى التى خلقت
لنا منذ بدء خليقة الفن على اتساع فروعه واختلافها ...

الفصل الثانى

الاتجاه الانسانى

لعل من أهم صفات الفنان الاصيل هى نزوعه للكمال المطلق ومحاولته الدائبة للوصول لهذا الكمال عن طريق فنه او مآعارف عليه القول بالنزعة اليوتوبية او نزعة الكمال والفضيلة التى ذهب اليها افلاطون فى جمهوريته وبالضبط فى « المدينة السعيدة » وفيها تتحقق السعادة للانسان وتظل العدالة الأجواء الانسانية وتمنحها الشعور بالامان والتنظيم والابداع ..

وهذا الشكل « الديمقراطى » الفنى هو الذى يبين اصالة الفنان التى تتجلى فى احساسه بالتوحيد النمطى والمعنوى بينه وبين أخيه الانسان وفى ادراكه التام بضرورة عمومية الخير على كل أنحاء البسيطة ومن هذا الاحساس برزت الى السطح مفاهيم جديدة للدب والفن ومنها المفهوم الالتزامى وهو ما نلمس عن طريقه اتجاه الفنان نحو قضايا المجتمع الخاص أو العام وتبنيه لهذه

القضايا التي تمس حاجة الانسان .. او كما ذهب الدكتور شوقي ضيف في كتابه « في النقد الأدبي ص ١٩٢ » الى أن الاديب (جزء من مجتمعه فعليته أن يشترك في نشاطه .. يعمل على تقدمه الى الامام والا كان معولا من معاول هدمه وعاملا من عوامل انتقاصه) و (وعلى هذا القياس لا يعد الاثر الادبي جيدا الا اذا هدف الى مجتمعه فان انحرف عنه كان لغوا من الأدب وهذا) ..

وعلى مدى العطاء الضخم الذي منحنا اياه الشاعر العربي المعاصر نجد أن من الاتجاهات الهامة التي اتجه اليها هو الانسان أو الانسانية بكل صورها وأنماطها ..

وعلى مدار هذا الاتجاه أيضا نجد أن شاعرا قد أفلح في ايقاف معظم أشعاره على النمط الانساني .. هذا الشاعر هو محمد الجيار الذي يصفحنا بديوانه (وعلى الارض السلام) ورغم أن السواد الأعظم من قصائد الديوان كتبت على النمط التقليدي وشعر الشطرة الواحدة الا انه يحمل من سمات المعاصرة اكثرها من جدة في المعالجة الفنية بما فيها الالفاظ والمعاني واقتحامه القضايا الجديدة التي يحملها الشعر لأول مرة على كاهله بصورة اقرب الى تناول اليومى لتسقطات الحياة ..

فالجيار عنى بقضايا الانسان المعاصر بشكل عام بحيث
لم تقتصر تجاربه على الاقليمية ولكنها خرجت الى
العالم الرحب حيث رأت فى كل مايوجع الانسان -
بصفة عامة - مادة خصبة لفنه - ورائنا بالتالى انفراد
صونه بتلك الموضوعية عن غيره من معاصريه بل
ولاحقيه ..

رلتقى بقصائد الديوان بالشكل الذى يؤكد لنا
أن اتجاه الشاعر اتجاه انساني فى المقام الأول ففي
قصيدة « انتم يامن هناك » ترى أن الشاعر متوجع
باك على مشاهداته المأساوية التى لاتخلو منها الحياة:

يا لطفل واجم يرنو لحانات اللعب
ليلة الميلاد فى عينيه .. تبكى .. تنتحب
تسرق اللعبة عيناه .. بكف يضطرب
ظن بين الناس وجها .. لأبيه يقترب
فاذا القادم شرطى له وجه النوب
امسكت كفاه بالطفل الذى يهوى اللعب

فملاحظة الشاعر لمثل هذا الحادث المعتاد ليست
ملاحظة عادية .. ان هذا المشهد اثار فيه الحزن على
الطفل البريء وهو فى نظره برىء لأن الحاجة دفعته
الى مثل هذا التصرف الشائن .. والشاعر هنا أدرك
أكثر من غيره أن مادفع الطفل لهذا التصرف ليس

سوى الحاجة الفامضة التى تلج عليه الحاحا فى سبيل
أن يلهو ككل الأطفال ..

ثم يدخل الشاعر بنا الى تعاسة هذا العالم بحيث
يقوم هنا بعملية تعميم لاحزان البشر ، انه يرى فى
انسان هذا العصر القضاة والنفاق وكل الامراض
العصرية :

تطلع الشمس .. وما تنجّل من حزن البشر
من قلوب .. صكت الشكوى بها سمع القدر
ثم يصل الشاعر الى أعلى مدارج الصديق الفنى
حين يلصق بنفسه صفات العصر ويندد بذاته :

كل ما أملك أن أرسم أحزان المجموع
واهبا شعري الى غيرى عطايا من دموع
أنا انسان منافق
أنا قديس ومارق

ليتنى أصبحت خبازا .. لكى أعطى الرغبة
للذى ألفت به الريح على صدر الرصيف

فهو يلعن نفسه وشاعره الذى لا يقتصر الا على
الرسم بالكلمات .. ويدلنا تمنيه هذا على صدق
فجواه وجدواه :

فجأة .. يلسع عيني وجه طفل يتسول
فيه من كل صفار الأرض .. حزن يتدلل

وجهه وجه ملاك .. من عيون الشر .. يخجل
خفت منه .. خفت من نفسى .. كانى اتوسل
: لا تقل لى هات قرشا .. لاتمزق كبريائى
: لاتذكرنى بمأساة جميع الاشقياء
أن انسانية الآلاف تبكى فى دمايى

والشاعر وصل الى ذروة اجادته فى نهيه الطفل
عن مد يده له .. فهذه اليد الممدودة والملحفة فى الرجاء
تذكره بالاشقياء جميعا على الأرض .. انه يبكى هؤلاء
الناس حتى فى دمه ..

وفى قصيدة « طفل أعرج فى ليلة الميلاد » تبدى
روح الشاعر فى تنديده بالحروب ومناشدته للمسلم أن
يظل الناس .. أن الشاعر بروحه الشفيفة يكره
الحرب بشكلها الدموى المفزع المحزن ، يكره حطامها
ورغامها وان دليل الشاعر على هذا المقت يظهر فى
صورة افراده لصور ضحايا الحرب :

من ياترى .. يصفى لناقوس تلثم بالنداء ؟
هذا الأصم .. أم الجريح على وساد .. من دماء ؟
أم عائد .. قد شوهته الحرب يمشى فى الحناء ؟

والشاعر فى قصيدته جد صادق .. وجد كاره
لويلات الحروب وفظائعها ونتلمس هذا فى مقطوعة
« الطفل الاعرج » :

فعلى طريق الحزن طفل فوق ساق واحدة
عكازه يبكى عليه .. وهو يطوى ساعده
ابواه ماتا .. وهو يلشغ : ان أمى عائدة
: يالأم .. أين الثوب والحلوى .. فنفسى خامدة

وتصل الدفقة الشعورية الى ذروة مأساويتها

: أمى .. أحس البرد يسرى فى عظامى الباردة
: بى رغبة للرقص يا أمى .. وساقى واحدة
فتجيب ريح كالتفاح الليل .. لهفى .. واجدة
: ابواك .. يادمع السلام هما الامانى الفاقدة
ماتا.. بلا سبب..سوى جشع الوحوش الابددة

فهذا الوصف الدرامى الشكل والمداول هو
احساس الشاعر العميق بجدوى السلام .. انه يكره
أن يتيتم طفل ويصير نهبا للضياع فى الطرق والمدن
لايجد من يؤويه ومن يحنو عليه حتى بكلمة طيبة ..
ويصل الشاعر الى رجائه بانتصار السلام على الخراب :

أستحلف الثدى الذى يحمى الرضيع من الأورام
باسم البذور السود تحسو النور من قلب الظلام
باسم العشاش الخضر .. يزقوبينها زغب الحمام
أدعو لكم بالحب .. بالتحنان .. فى دنيا السلام

ويبلغ الشاعر أرقى احساساته الانسانية حين
يخرج من ذاته ومجتمعه الى العالم الرحب حيث يندد

بالقضية الازلية او العنصرية فى أقبح أشكالها ..
ومع اتجاه الشاعر الى مخاطبة الحس الانسانى والطبيعة
التي جبل عليها الانسان والتي تحب السلام - يصل الى
ذروة اجادته الفنية لأن ثراء الموضوع ذاته أثرى الخلق
الفنى وجعل له مذاقا خاصا وروحا متفردة مع براعة
التخيل والتصوير والابتكار فى العلاقة بين اللغة
والقارئ .

فى قصيدة (حكاية صديقى الاسود) يروى لنا
الشاعر قصة رجل ابيض أصيب أو جرح فعثر به
انسان أسود .. وضمد للابيض جراحه وتصادقا
ومن شدة الانهاك والاعياء نام الاسود بجوار الابيض ولكن
المحتلين البيض أبصروا بهما وساقوا الرجل الأسود الى
مصيره المحتوم وهو الموت .. ومن عوامل اجادة الشاعر
فى القصيدة اتخاذه الحوار شكلا من الاشكال التعبيرية فى
بنية القصيدة مما يساعده على « مسرحة » الحدث والمأم
القارئ بكل أطراف القصة الاصلية للقصيدة :

الاسود : هات كفيك .. واستند فوق جرحى

الابيض : أنت لليل صرت أغلى عطيه

الاسود : انما البغض جثة يا صديقى

الابيض : لست قبرا لها .. فصافح يديه

الاسود : دع صراع الاشكال .. فالليل آت

يحضن الارض بالرؤى المخملية

الأبيض : كم دميم به سيفغدو جميلا
وجميل به دميم السجية

الاسود : ليس فى الليل من قناع لوجه
هوبوح الضمير للأبدية

الابيض : هل تعادى الحائم البيض طيرا!
فى جناحيه للسواد ٠٠ مزيه ٩٩

وفى مدار نفس الاتجاه الانسانى الذى اتخذه الشاعر
وسيلة تعبيرية عن الذات المقعمة بالحب للانسان فى كل
مكان ومجاوله هذه الذات - رغم قصر يدها - دفع الاخطار
عن طريق البشر بوسيلة الشعر وهو أضعف الايمان وأقوى
الاشكال الفنية تعبيراً ورقياً .

وفى قصيدة (جوما ٠٠ والمشنقة) يصور أحد
ثائرى «كينيا» على المستعمر وكيف أزهدت روحه على حبل
المشنقة :

ياصباح الدموع ٠٠ فى عين الاطفال ياشهقة السؤال الكثيرة
ياجراح الانسان ٠٠ مدى من الدم أكفا على المراعى الخصيبة
ياأنين الغابات ٠٠ أقبل مع الريح ودمدم على الطبول القريبة
ذاك «جوما» فى الحبل تركله الريح وقطر الدماء غطى مشيبه
لو تأملته . لقبلت كفيه وأطرقت فى صلاة رهيبه

فعملية الخروج الذاتى للشاعر الى مشاكل الانسانية جعلت له مذاقا خاصا ورائحة نفاذة من الحزن والتوجع والسمو بالنفس الى مدارج الرفض لظلم الانسان لاختيه الانسان ، ولا شك أن هذا الشكل الانسانى الذى اتجه به وله شاعرنا الجيار أثر بصورة عميقة على ألفاظه ومدلولاتها. حيث وظفها لابرار هذه المشكلات الانسانية بشكل درامى بحث يصعب على الكثيرين محاكاته وتخيره أيضا الضرب الموسيقى المتنوع الذى يتشبع بالتأمل والحزن والانكسار . . وعلاقة الوزن بالموضوع علاقة جوهرية لا يدخل فيها وعى الشاعر بتاتا وإنما تخضع للمعايير النفسية المتوطنة بحيث لا يستطيع الشاعر مثلا أن يختار لاحتباس نثر وزنا هادئا منكسر النفس كالبسيط مثلا ، ولا تخضع هذه الاختيارات إلا لصدق الشاعر ذاته لأن أصداؤه نفسه الداخلية هى التى تختار الوزن المناسب للموضوع بصورة تلقائية . .

على أننا نجد أنارا سيئة فى هذا الاتجاه ومنها ضحالة الابتكار بعض الشيء فى الصورة التعبيرية وتسلب التقريرية البحتة على كثير من اجزاء قصائده لأن الشاعر يعنى بالقضية على حساب الفن فى شكل يتفق والسلاسة والوضوح . . على أن روح الشاعر المبتكرة لا تختفى من العمل اختفاء كاملا بل انها تبرع فى توحيد معنوية القصيدة وتوليد بعض الصور فى رشاقة عفوية مما يساعدنا على أن نسيغ هذا العمل ونبتلع مكوناته ويستطيع الإدراك

بالتالى أن يعى ويهضم وان يخرج بالافادة التى يطرح
الشاعر من أجلها جهده الشعورى والذهنى ٠٠ ومع مرور
الوقت أخذت أشكال الاتجاه الانسانى البحت تتقلص
وتصيب أمواها فى روافد أخرى تمتزج بها وتنصهر ٠٠
لأن هذا الاتجاه كان وقفا على عدد قليل من الشعراء
المجيدىين المبدعين وهو من الصعوبة بحيث جعل الشعراء
يتخذون عنه الفرار ٠٠

ورغم أن الانسانية بصورة مداومة ثرية بموضوعاتها
وأحداثها الا أن الشعر المعاصر هرب منها أو من الاستئثار
بها ليسقط فى اتجاهات أخرى - تضمها فيما تضم -
ورآها صالحة له عن غيرها ٠

الفصل الثالث

الاتجاه الدرامى

لعل من أهم خصائص الدراما هى الصراع ، الصراع فى أى نمط وشكل ، وقد يقع بين بين ٠٠ على أنه ٠٠ حقيقة أقوى الاتجاهات التى أغذ الشعر المعاصر لها خطوات ٠٠

١ والدراما اتجاه قديم قدم الفنون القولية والتعبيرية فالحياة نفسها تعترف بالدراما كشكل جوهري يتسبب اشكالها المتباينة فهى صراع مداوم بين اضدادها وانماطها التى تتحرك - أى الحياة - على بساطها ٠٠ والدراما هى الأداء وهى الفعل وتختلف فى نماذجها من تراجيديا الى كوميديا وتعتمد على اتصالها النفسى بين الابداع والتلقى ، على أن الكوميديا - وهى المشتقة من كلمة كوموس KOMOS أى الاغنية المرحية - بدأت تنأى عن طريق الأدب وان احتفظت بمكانتها فى المسرح ٠٠

فالشق التراجيدى غلب على الأمر وبدأت انماطه تتبلور مع مرور الزمن ومع اختلاف الانماط الحياتية

للأجيال المتعاقبة ٠٠ ومع بدايات القرن السادس عشر أخذت الدراما تأخذ شكلها الشخصى أى المصاحبة لذات المبدع والتي تعبر عنه شخصيا ٠٠

والتطور الدرامى عبر الآجال المختلفة لم يهتم بصناعة القصيدة اهتماما كافيا لأن المسرح ارتبط به ارتباطا تاما ٠٠ فمنذ التراجيديات اليونانية والشعائر الديونيزوسية (الدينية والموسيقية) بدأت رؤية الانسان للحركة المسرحية وبدأت علاقته بالمسرح تتشكل وتتلور عاطفة ووجدانا وبعد كثير الوقت اشترك الشعراء فى هذه الحركة على الشكل القديم (الكورس التراجيدى) ٠٠ والدراما فى المسرح تعتمد على قوة الصورة وصدقها اكثر من اعتمادها على عامل فردى ٠٠ أما فى الشعر - كأحد الفنون القولية الراقية - فان الدراما استحوذت على ملكات المبدعين واتجهت بهم الى صدق التعبير لأن الدراما - كما سبق القول - أحد الانعكاسات الفطرية فى النفس الانسانية فلا غرو أن نجد الشعر يحتفل بها ويتخذ لها من نفسه مهادا ومسالكا ٠٠

ومع اختلاف الشعراء لتباين اتصالهم بالمجتمعات المختلفة ظهرت النزعات الدرامية لأن فهم الشعراء للعلاقة بينهم والدراما قد اختلف وتباين مما أدى لهذه النزعات ومنها النزعة الى الكمال وفيها ينشد الشاعر كل ما يراه ناقصا أو مفتقدا من المثاليات المرجوة فالدراما أو الأصل النفسى الذى جبل عليه شاعر مثلا أو الصراع الذى حركه

لتجنب هذا الصراع أو الانتصار عليه هو الذى دفعه الى
الحلم والاستقراء الخيالى للمكاته بحثا عما هو مفقود .
ومن هذه النزعات أيضا النزعة المأساوية حيث يصطدم
الشاعر بواقع لا يستطيع له دفعا أو تغييرا ومع انتصار هذا
الواقع ببفداحته على نفسية الشاعر ومتطلباته الروحية
يستسلم تماما لليأس ويقع فريسة للتشاؤم والاحباط .
وبالطبع تؤثر هذه النزعة على نتاجه تأثرا كليا وجزئيا اذ
أن الشعر كما نعرف هو التعبير فلا عجب اذن أن تنعكس
هذه النزعة على نتاجه وتتحكم فى ابداعه .

ومن النزعات الدرامية أيضا نزعة الهروب وهى مترتبة
على النزعة السابقة و هى المرحلة التالية للنزعة المأساوية
اذ ان الشاعر حين يتيقن من فساد ما آل اليه حاله ومن
احساسه العميق بالقتامة يحاول الهروب بنفسه عن طريق
الفرز الى الخيال المطلق . وهنا نصل الى أحد الامراض
الخبیثة التى أصيب بها الشعر المعاصر - ومازلنا نعانيها -
. هذا المرض هو الغموض أو الضبابية أو المتاه الشعورى
فى خضم التراكيب اللغوية المبهمة . واذا كان هذا النوع
من الشعر قد وجد من يعضده - تحت دعوى تحديث
الشعر - فاننا نرفض ذلك الشعر وهذا المعضد لا لشيء
الا لانه من العوامل التى تساعد على « بناء » وتأکید هذا
الصرح الكاذب وعلى « هدم » القيم الجمالية للشعر ذاته فى
ذات الوقت . و « التحديث » هو « نقل » الاتجاهات الشعرية
الغربية برمتها الى ساحة الشعر العربى واذا اتفقنا أساسا
على شكل القصيدة وتنوع وحداتها الموسيقية - فيجب

ألا نختلف فى سبيل التنديد بالاغراق فى الاتجاهات الغربية التى تختلف عنا روحا ، ومزاجا وليست الثقافة بعيد ولكن العيب كله فى «نحل» هذه الثقافة الوافدة والجهد فيها ترجمة وتعريبا وتقديمها على شكلها المترجم على أنها ابداع عربى وليد بيئته .. فمنذ « أزهار الشر » لشارل بودلير والشعراء قد قتلوا هذه « الأزهار » ترجمة ، وبطشوا بها نقلا رغم انها كتبت فى عصر سابق وأوان غير الأوان .. والغموض ليس الا عجزا من ذات المبدع التى اقتصرت على التهويم فى أجواء شتى دون صيد أو مغنم .. ونماذج كثيرة من شعر اليوم تؤيد ما نذهب اليه واذا لم يكن الامر كذلك فليشرح أحد لنا هذا الركام الذى أسماه « محمد عفيفى مطر » شعرا :

حصان الريح عبر مفازة التكوين
تعلم رقصة البرق

ودحرجة العواصف والشموس الخضر من عسرق
الى عسرق ..
وتفجير السطور الخرس فى كراسية الرعد الالهية ..

أين الشعر من هذا اذن ؟ وما معنى حصان الريح
بتعلم رقصة البرق .. الخ .. ؟ اليس هذا اغراقا فى
الغموض ؟ .. أليس هذا بداع الى اهمال الشعر المعاصر
من جهة قارئيه .. وأين هى الأصالة التى يتجه اليها كلام
مؤيدى هذا الغموض فى مثل هذا الهزل .. ؟ ..

ونعود الى اتجاهنا الدرامى رحمة بالنفس والقارىء
من الجهد فى عبث لا طائل منه ولا رجاء .. !!

فنقول ان النزعات المختلفة للدراما اختلفت بتفهم
الشعراء والتصاقهم بالمعنى الجوهرى للقيمة الدرامية فى
العمل الفنى والخلق الابداعى .. فبقدر اتصال الشاعر
بهذه الناحية الدرامية يكون الانعكاس الفعلى على صورته
وابداعاته وتجربياته ولعل التوهج الدرامى يظهر بوضوح
فى اعمال شاعرين كبيرين من جيل الرواد ... هما نجيب
سرور ومحمد مهران السيد

بروتوكولات حكماء ريش للشاعر نجيب سرور

يقع اختيارنا على هذا الديوان لنجيب سرور لانه يمثل
قمة التوهج الدرامى فى انتاجه الشعرى ولأنه يحتوى على
أسس الدراما المسرحية من حيث الرؤية والحلم والحوار
وحديث الحياة الجارية مع التجربة الشخصية والتزاوج بين
الشعور الفطرى باللون والحركة وشعور التوقع عند المتلقى
وبين شعور عدم المبالاة مع رباطة جأش من الشاعر ..

ان هذا الديوان يشدك بحواراته الداخلية شدا ،
يجذبك من نفسك لتجذبه وتغوص معه فى أعماق الحلم
والاستقراء الوجدانى والتكيف النفسى مع روح العمل
ذاته .. فنجيب سرور فى ديوانه يستعمل من النفس

حزنها ، يبعث الانسان على رثاء نفسه وينهضه في ذات
الحين لرفض ذلك الحزن ومداواة أموره بالشدة عليها
والرفق أحيانا ..

وننتخب من الديوان قصيدة « كلمات في الحب »
لنقرأ معه هذا « الغزل » الدرامي :

الوجد يلفحني لكنه قدرى
يا نار لا تخمدى باللفح زيدينى
أنا الظما ان شكا العشاق من ظمأ
شكوت وجدى الى وجدى فيروينى

فهذا الغزل العام أو الخاص والذي قال عنه في بداهه
القصيدة « انى اصلى ومحراب الهوى وطنى » - يفتح لنا
أبواب الاتصال بوجدان الشاعر ويبين لنا أنه يعيش قصة
حب أصيلة بينه وبين وطنه وهذا الحب يلفحه وجدا ..
والشاعر لا يستطيع دفعه أو التنصل منه لأنه قدره ..

والتوهج الدرامي يصل الى ذروته فى التصارع
النفسى بينه وبين آلام هذا الحب « يا نار لا تخمدى باللفح
زيدينى » فهو رغم آلامه واحتراقه يرفض أن تخمد النار
لأن فى اخمادها نهاية له .. وهو أيضا الظمأ : ان شكا
العشاق من ظمأ شكا وجده الى وجده فرواه .. وهذا
الاتصال الرائع بين البيتين يصل بنا الى حقيقة هامة وهى
أن جميع شعراء الدراما وصلوا الى أرقى احساس وأرهف

شعور يدل على ذلك ان هؤلاء الشعراء اجادوا في الصياغة
والبنية الموضوعية والتوليد الابداعي في الصور والشحن
المعنوي الذي ينتقل من الشاعر الى القارئ عن طريق مباشر
هو الحس الانساني الفطري :

تخذت من وحدتي الفأ أحاوره
من لوعة القلب ترياقا يداويني
رافقت حتى الفراق لانه قدرى
فيا رفاقي رأيت البعد يدنيني

هذا التناقض التام بين صور هذين البيتين هو الذى
يتوحد فى نفس لحظة التلقى ، : اتخاذ الوحدة الفأ -
لوعة القلب ترياق - مرافقة الفراق - البعد يدنى ٠٠٠ ألم
نقل آنفا أن شعراء الدراما أجادوا وأمعنوا فى الاجادة ٠٠
وتصل القصيدة الى قمة نضجها ودراميتها حين
يقول :

يا قلب بالله لا تسكت فان مدى
من القرون غراما ليس يكفيني
صفق وغرد وقل هاتوا سهامكمو
ياليت كل سهام العشق ترميني
ما نفع نبضك ان لم يستحل دمي
ان لم ترق يا دمي ماذا سيقيني

أليس هذا شعرا ٠٠ أليس هذا قدرة فضفاضة على
التنوع والارسال الوجداني لوجدان القارئ ؟ ان الشاعر
يصل الى حد محادثة قلبه الذي قد تخامره الظنون وتبعثه
الاحداث الى الريب في جدوى حبه وما « ينزف » من نبض
في سبيل هذا الحب ٠٠ ١١

هذه هي قصيدة « كلمات في الحب » فماذا لو انتخبنا
قصيدة أخرى ٠٠ وماذا لو كانت « أغنية عن طائر » وهي
القصيدة الثانية للديوان :

صحا الطائر حيرانا يبت الليل أشجانا
ويجلو طلعة الصبح ليهدى الصبح الحانا
فما كذب ايماننا ولا صدق برهاننا
فهذا العالم الحيران ما ينفك حيرانا

نلمس أيضا التمكن الدرامي وحس الوعي يمتلكان أمر
هذه القصيدة :

الام نجىء ثم نروح لاجئنا ولا رحنا
الام نعيش ثم نموت لاعشنا ولا متنا
هو المنفى اذا كان البقاء قرين أن نُنفى

فهذا الصراع الجوهرى الكامن في أى نفس انسانية ،

هذه الحيرة التي تغلف الشعور الداخلى لهذه النفس ، هذا
التساؤل السرمدي : الام نجىء ثم نروح ، الام نعيش ثم
نموت ٠٠ الخ ٠٠٠ على أن ذلك لا يعنى ولا يحمل الا وقرة

الكم الفكرى لدى الانسان المتساؤل ولا يذهب الى ما قد يراه البعض فى هذا المتساؤل الحادا وجحودا ٠٠ بل ان الله تعالى أمر الانسان بالتأمل فى الكون لأنه عن طريق هذا التأمل وذلك النظر فى معانى الاشياء سيجد طريقه الى الله ٠٠ وما هذا التساؤل الا بعض من ذلك التأمل :

علام نبتنى الاعشاش والحيات فى الأعشاش
الام نسير كالعميان والممشى طريق كباش
وفيم الخلف ، كم منا قتيل مثله من عاش
هو الحنف الذى يصمى برغم الضوء جيش فراش

ان هذا التساؤل هو العمق الدرامى للعمل ذاته وهو الصراع المتأصل فى النفس البشرية أو الطبيعة
Human Beings وهو الذى يحث العقل على البحث والتفكير فى مدلولات الأشياء ٠٠

ونحن لا نتعرض للديوان هنا كمجموعة قصائد ولكننا نتعرض لما فيه من سمات درامية توافرت فى القصيدتين السابقتين وسارت بقية القصائد على نهجهما ومنوالهما ٠٠ فقد انتخبنا هاتين القصيدتين لما فيهما من أبعاد درامية تشكل الصراع والرؤية والتساؤل .

ولضيق المجال ننتقل الى فارس الحلقة الآخر :

محمد مهران السيد

فى ديوانه الأخير (١٩٧٨) ثروة لا اعتذر عنها

يجمل بنا القول ان نذهب الى أن « ثرثرة لا أعتد
عنها » يمثل الدرجة العالية للنضج الفكرى ومطلق الأداء
الدرامى فى انتاج محمد مهران السيد المتنوع الغزير .
ورغم أن قصائد الديوان كتبت بين عامى ١٩٦٧ و
١٩٧٥ الا أنها تحمل المزية الخاصة التى اختص بها
الشاعر قارئه وهى السلاسة والايضاح والوضوح مع عمق
التناول وكثافة الشعور . . وللتقى معه أول ما نلتقى فى
قصيدة « عن الغد » :

أخاف من غدى

تصورى هذا

أنا الذى قد عشت أجمل السنين

أعشق الغدا

هذا الوضوح مدخل الى درامية العمل ذاته حين
يحدث من يحدثها عن التناقض بين ما كان يتصوره
وما لقيه وأحسه من وهم هذا التصور :

قد كان فى تصورى ابتسامة ترف

لا يحدوها مدى

وعالما من أغنيات الحب . . لا يجف فى عروقها الندى

هذا الغد الذى كثر له عن أنيابه وكذب أحلامه
وهدم أمانيه ، هذا الشعور العميق بالتناقض وبالنزعة

الى الهروب يمثل حقيقة وقدة الدراما التى تشرب من
دمه وتسقيه والتى تصل الى أعلى دقاتها حين يقول :

أخافه ، أجل
فكلما رأيت ان يومى استدار
وعاد مثلما أتى .. النهار
بسلة الوعود فارغة
وأنتى طرقت .. ألف باب
فلم يجب سوى الصدى ..

فهو من يخاف هذا الغد ويشير الى دوافع مخاوفه
برؤية يومه وهو يضيع رويدا ويكذب وعوده وجواب
الصدى والفراغ لطرقه على أبواب الرجاء .. الى أن
يصل الى الهبوط المعنوى وسيطرة الغيبيات والرؤى
عليه ، ان الشاعر الحقيقي طفل مهما كبر ، طفل مهما
بلغ من نضج فكرى وشكلى ومهران السيد هنا يصدق
عليه ذلك .. ان طفله الكائن فى وجدانه يحلم بتمدد
الظلام حوله وفوقه وتحتة :

وددت لو تمدد الظلام
وأن يكون عمر ليلتى - برغم كل شيء - ألف عام ..
اليس هذا التمنى رجاء طفل ؟ .. ورؤية
طفل تغالط الأشياء والحقائق .. انه يتمنى أن تطول

ليكنه لألف عام. بيد أن هذا النزوع الطفلي يحمل فى طياته
الدrama نفسها لأنه تعبير عن عجز الشاعر أمام ما رآه
محبطا لآماله وأمام ما أضاع بهجته وأفسدها .

ويصافحنا الشاعر بقصيدة « أسبوع من يوميات
عريف » والتي يتصل فيها بنا اتصالا مباشرا واتصالا
رمزيا . . ويخلط بين هذا وذاك الى أن يصل الى الأوج
فى مقطوعته (اليوم الرابع) :

« ولقد ذكرتكَ والرماح نواهل

منى . وبيض الهند تقطر من دمي

فوددت تق . . . »

لا . . لا

بل ألف لا

بل كيف تخرج من فمي

كذب الفوارس كلهم

مذ قال قائلهم « مكر »

حتى معلقة المولد « عنتره »

ان كان فيهم من رأى

شقراء أو سمراء . . تبرز فى السعير المرتضى متبخرة

وتضىء بسمتها تخوم الموت فى يوم تسربل بالدم ،

لكننى ألك صاحبتي هنا

والريح قد حصدت ألوف الأنجم
والنار قد أكلت عيوني ، والرمال - تكلست في
الحنجرة

نتنا على السفود في هذى الصحارى المقفرة
فأراك ٠٠ فى سفن المنافى مبحرة
وأراك فى الليل الطويل الأسحم
مطرودة ومهاجرة
وأنا وأنت الخاسران لأننا
لم نستسغ خبز الهوان ، ولا حملنا ذات - يوم
مبخره ٠٠)

فمن منا ينفى التشعب الدرامى الذى يسير دماء
هذه المقطوعة ٠٠ ومن منا ينفى وجود الصراع والحوار
والتناول المسرحى للحدث ٠٠ ان الشاعر فى هذه المقطوعة
يرفض الكذب حتى فى الشعر ، يرفض ما يقوله الشعراء
من صور تغاير الوقائع مثل بيت عنتره الذى أشار اليه
ورفض أن يستكمله ووصل غضبه الى حد اتهام عنتره
وغيره من الشعراء بالكذب وأوصل الماضى بالحاضر
فأقترب لغة من الماضى وأذاب فيها عصرية الحدث الذى
عاناه هو وصاحبه .

وهذا التعظيم الذى يشرف على روح القصيدة ما هو
الا أحد الأصدقاء القاتمة للهزيمة العسكرية فى يونيو
٦٧ ٠٠ وهذا التعظيم يتجلى فى كثير من قصائد الديوان .

ان نجيب سرور ومحمد مهران السيد يمثلان قمة
النضج للاتجاه الدرامى فى الشعر المعاصر بكل أشكاله
وأنماطه وهما فى هذا الاتجاه قد أثريا حركة هذا الشعر
ودفعا به الى الارتباط المتبادل بينه وبين القارئ .
واذا كنا قد انتخبناهما فذلك لأنهما كما أسلفنا
القول من جيل الرواد الذين أصلوا هذه الحركة والذين
انتهوا الى قمة الوعي والادراك والنضج الفنى والوجدانى .

حين رأى الفيلسوف الألماني « كانت » Kant (١٧٢٤ - ١٨٠٤) أن العمل الفني تكمن كل قيمته في ذاته بعيدا عن أية غايات أو متطلبات أخرى .. فانه كان يذهب بذلك الى أن يصبح الفن غاية في حد ذاته وأنه ليس تعبيرا عن مشكل أو عرضا لحاجات الانسان الملحة الى السمو الادراكي في سبيل تحقيق ما يمكن تحقيقه من فن يرقى بهذا الانسان عن أجواء الحياة المضنية أو يركن الى أداء تفسيري للحياة ذاتها بما لها وعليها وفيها ..

وإذا كانت نظرية الفن للفن قد تقوضت أركانها بفعل التغيرات الاجتماعية والنفسية للانسان بصفة عامة .. فان ذلك أنتج نوعا من الفن لشيء ، الفن للمجتمع ، قضايا الساعة ، التجريب الانساني في أعلى صورته وسماته .. وعلى هذا فقد رفضت النظرة الجمالية التي كانت

تنادى « بالفن للفن » Art to Art والتي مثلها
« كروتشه » Croce (١٨٦٦ - ١٩٥٢) بفصله
الفن عن العلم والأخلاق .

لم تبق اذن أو لم يبق للفن سوى مضامينه المنصقة
بالأمور الحياتية على شكل أقرب الى الامتزاج لأن القارئ
حين يلمس أن هذا الفنان أو الشاعر يمس أوتاره الحياتية
فى شكل التعبير الذى توصل اليه وقدمه بصورة تساعد
على التلقى الكامل فانه يحس - أى القارئ - أن هذا
الشاعر قد اتصل بوجوده اتصالا خاصا وأنه قد أثار
فى صدره كل ما جاش فيه ولم يستطع هو - أى القارئ -
التعبير عنه بأى شكل .

فاتصال الشاعر أو الفنان بالقارئ أو المتلقى لا
يكون اتصالا حقيقيا الا اذا وجد رد الفعل عند ذلك
المتلقى وهذا لا يكون الا بتوحد الشكل الذى يعرضه
الشاعر فى سبيل ايصاله بصورة مرضية تجعل القارئ
فى حالة متوحدة وفى جلسة انفرادية مع الشاعر عن
طريق كلماته وما يبيت فيها من أشكال وانماط تعبيرية
تعنى ذلك القارئ فى بعيد أو قريب . .

واذا كان الشاعر المعاصر قد وصل الى هذه الصداقة
« النفسية » بينه وبين المتلقى فذلك لأنه اكتشف ان
نظرية الفن للفن لن يحصد منها سوى اتساع البعده

بينهما ٠٠ ولعل الذكاء الخاص بكل شاعر هو الذى نحتكم اليه باعتباره الشيء الوحيد الذى يميز شاعرا عن غيره - بعيدا عن الشكل أو الروح أو اللغة الخاصة بكل شاعر - لأن هذا الذكاء يدفع الشاعر الى صياغة شعره بشكل يتفق وما حوله من قضايا ومحاولة التفسير والتعليل لهذه القضايا بحيث يرتبط معه القارىء لأنه لمسى من ذلك الشاعر صدقا مثلته تناولاته لهذه القضايا ٠٠ ولا يهم أن تكون القضايا حسية مدركة ٠٠ بل المهم - وهو الغالب - أن تكون قضايا وجدانية فى المقام الأول ٠٠ والذى يميز الشعر الحديث عن القديم هروبه من الموضوعات العفنة التناول مثل المديح المغرق فى الرياء والثرثاء الضارب فى التشبيهات الجوفاء ٠٠ ومن خصائص الشعر المعاصر أيضا انه ابتعد عن الشكل الكلاسيكى الضارب فى القدم وابتعد عن الرومانسية الحديثة التى لم يكن ميدانها غير الجهد الوجدانى وسيطرة الأنا على معظم نتاج هذا الاتجاه ٠٠ ابتعد الشعر عن كل ذلك الى شكل أرقى هو الغلبة الفكرية والنزعة الفلسفية على مجريات أموره وأبياته ٠٠ لم يعد الشعر المعاصر الى القصائد الاخوانية أو الوصفية أو مثل ما قال شاعر - قبيل حركة البعث والنهضة الحديثة التى تزعمها البارودى - وهو يصف قطارا :

يا مصر كم وابور نار اضحى كطير فى القفار

ومنها أيضا :

يسرى فيدوى بالعنقاق شرقا وغربا فى سباق
ويكاد يخترق الطباق بعجيب عزم لا يطاق

ولم يعد الشعر المعاصر لشعر المداعبات والتعزية
فى موت « فرس » مثلا أو الشعر المغرق والمثقل بأنواع
البديع حتى فى اسم ديوان مثلا « عقد الماس فى سمو
الخديو عباس » .. ان الشعر المعاصر يعنى الغلبة الفكرية
على الأمر .. ومعاصرة الشعر ليست فى شكله لأن ذلك
التطور طبيعى. بتطور المجتمعات العربية منذ بدايات
الثورات العربية ومرحلة التنوير القوميہ - ولكن لأنه
اهتم بالانسان فى المقام الأول - بصفة عامة - وتعرض
لمشاكله وعرض بوجدانه وما يصيبه من حالات شتى ..
واذا كان الشعر المعاصر مثلا لا يزال يحتفل بالثرء كعنصر
درامى أساسى فى بنية ودلالة العمل فانه - كما سبق
القول - لم يرث. بشكل أجوف بليد وانما امنزجت فيه
الدمعة بالفكرة والشهقة بالتأمل .

ان ثراء الشعر المعاصر ليس فى حرية الشاعر فى
الشكل وفكاكه من قيد القافية والضرب الموسيقى الجامد
ولكنه - أى هذا الثراء - يكمن فى اتساع رقعة تجاربه
وقدرته على النفاذ الى عميق الأشياء وجدته فى استغلال
حتى الأحداث العادية استغلالا فكريا .

ومع مرور الوقت وتكشف الأرض الصلدة التى
وقف عليها فى ثبات أخذت الفكرة التأملية تغلب على
كثير من قصائده وأخذ ينتقل فى حرص ويتخذ خطواته
لهذا فى حرص أشد خوفا من ابتلاع العقل للخيال والوقوع
بالتالى فى برائن الجذب الفنى أو الخيالى الذى يقف وقتها
عنده الابداع عاجزا عن العطاء ..

ومع الاستغراق فى الشعر وصل بعض الشعراء الى
ما يشبه حالة « الوجد الفلسفى » أو النزعة المداومة على
التأمل حتى فى الأشعار التى تهتم بالمرأة موضوعا ..

ونجد صلاح عبد الصبور من هؤلاء الشعراء بل انه
يمثل قمة هذا الاتجاه ليس لكثرة عطائه وغزارته بل
لاهتمامه بالتأمل ونزعتة الى التجرد الفلسفى على أرض
خصبة من الثراء الفنى ..

ومجال الرثاء الذى أسبقناه قولا لم يعد كما قلنا
طينا أجوف فيه تعديد بمناقب موجودة وأخرى مفقودة
للمغفور له .. وانما هو تأمل وجدانى فلسفى فى المقام
الأول .. يقول صلاح فى قصيدة « موت فلاح » :

لم يك يوما مثلنا يستعجل الموت
لأنه كل صباح ، كان يصنع الحياة فى التراب
ولم يكن كدأبنا يلغظ بالفلسفة الميتة
لأنه لا يجد الوقت

فهذا الفلاح لم يعرف الفلسفة ولم يعقد نفسه بشئون
الحياة الا بما اتصل به وما هو الصق بأيامه .. كان هذا
الفلاح يبذر البذر ويصنع الحياة الخضراء فى التراب الميب :

فلم يمل للشمس رأسه الثقيل بالعذاب
والصخرة السمراء ظلت بين منكبيه ثابتة
كانت له عمامة عريضة تعلوه
وقامة مديدة كأنها وثن
ولحية الملح والفلفل لوناها

وهذا الوصف الذى يخلعه الشاعر على ذلك الفلاح
ليس وصفا رومانتيكيا ولا حريصا على ابراز القيم الجمالية
بشكل سنطحي بل هو تعمق فى ذات الفلاح و « معنوية »
موته .. وهذا الشكل الجديد فى الرثاء يجرى مجرى
فلسفيا :

وعندما جاء دلاك الموت يدعو
لون بالدهشة عينا وفما
واستغفر الله

ثم ارتمى

هذا المجرى الفلسفى البسيط هو تعريض بحالة
من أحوال الحياة أو تكشف فكرى لما يجرى بين ثنياتها
من أنماط ..

كذلك يتصل الشاعر بوجودان القارىء فلسفيا او
تأمليا فى قصيدة أخرى من قصائده وهى « الشئ الحزين »
ففيها يحدثنا عما يعمل فى صدورنا من احساس مبهم
غامض نشعر به حيناً وأحياناً ولاندرى له كنهها ان الشاعر
هنا يحاول التعبير عن ذلك :

هناك شئ فى نفوسنا حزين
قد يختفى ، ولا بين
لكنه مكنون

شئ غريب .. غامض .. حنون

وهذا الشئ يعمل بالفعل فى الصدور جميعا ولكن
انى لنا أن نعرف ذلك :

لعله التذكار
تذكار يوم تافه بلا قرار
أو ليلة قد ضمها النسيان فى ازار

ثم يفرد اشعار عن طريق « لعل » مجال الشك
والبحث فى نفس الوقت .. انه يعرض « مجالات » هذا
الشئ :

لعله الندم
فانت لو دفنت جثة بأرض
لاورقت جذورها ، وأينعت ثمار

ثقيلة القدم

لعله الأسى

الليل حينما ارتمى على شوارع المدينة

واغرق الشيطان بالسكينة

توقفت معابر السرور والجلد

لاشئ يوقف الأساة .. لأحد

أليس هذا تأملا عميقا لذلك الشئ الحزين .. ان

الشاعر يفوض الى جوهر هذا الشئ .. يبحث لنا عنه ..

يعرضه كي لا تعرض عنه :

لكنه حنون

يضمنا فى خدر سستسلم مأمون

أنفاسه تندى بلا لزوجة على الحياة والتراث

وتوقظ الشهوة والأحلام والآمام والغرائب

ان الشاعر هنا يصل بنا الى ارتفاع معنوى متساوق

النبرة والايماء .. انه يشدنا من العالم الذى نعيش فيه

الى فضاء التأمل والنظر فى الكون .. والتعليم والافادة أو

« منطقة » الحدث يذهب اليها الشاعر هنا :

لو كان للانسان ان يعيش لحظة العذاب

مرتين

بكل عمقها الكثيب الساذج المقرور

أن يلد الآهة مرتين
خالصة بلا سرور
وأن يجس ذلك الشيء الحزين جستين
لكى يرى فجاءته
ويستبين وجهه ومشيته
لو اتكأت ايها الشيء الحزين مرة على مرافىء العيون
لو ركبك المسافرون
ينزلون

فأى تأمل هذا .. وأى تفكير يتملك زمام الحدث
ويرسم فيه اصداء فلسفية .. ان الشاعر هنا يلتزم
بوظيفته الأساسية كمفكر يبحث ويتأمل ثم يروى ما بحثه
ومارآه من تأمل .. ولعل غلبة الصفة الفلسفية على شعر
صلاح عبد الصبور هي التى جعلت خطه أشد خصوصية
من غيره وأثرت بالتالى فى نتاج الكثيرين من الأدباء الشباب
لانه يحدث الانسان الداخلى وهو أقرب الى الامتزاج بينه
وبين وجدان أى قارئ حتى لو مر ذلك القارئ على شعره
مرورا عابرا .. وما نظن أن أحدا فعل ذلك المرور العابر .
لانه لابد أن يقف ويتأمل ، يقرأ ويفكر ويندهش وينفصل
عن المدركات الحسية الى اجواء خاصة تبعث فيه الحيرة
والأمن ، التعب والارتياح ، تجعله يفكر فى جدواه وجدوى
وجوده .. ان هذا الشعر بمثابة صلاة كونية لخالق
مبدع .. وهذه الصلاة مشتركة حالما يقع على مفاتيحها
القارئ .

وكما أسلفنا القول فإن الحب أو قصائد الحب لم تعد في نظر الشاعر المعاصر تصويراً للعينين والغمازتين والشففتين إلى آخر ذلك من أوصاف حسية مدركة ولكن الشاعر المعاصر انتقل من الشكل إلى الوجدان مستعملاً في ذلك « المونولوج » المتصل بينه وبين من يحب . . . ففى قصيدة « أحبك » نجد أن الشاعر لم يستطع الفكاك من أسر التأمل والتعمق فى الرؤية . . انه يجمع بين محبوبته وبين ما يحيط به من ظواهر متباينة . . انه يمزج بين معناها الجمالى - أى الحبيبة - وبين الجماليات المفتقدة فيما يريانه معا :

لا تجمع الكلمة
دعها رمادية
فاللون فى الكلمات ضيعنا
دعها غمامية
فالخصب شردنا وجوعنا
دعها سديمية
فالشكل فى الكلمات توهنا
دعها ترابية
لا تلق نبض الزوج فى كلمة

فهذا المزج بين كلمة الشاعر لمحبوبته « أحبك » وبين اللون والخصب والشكل والروح يحمل فى طياته الإدراك العميق لرؤية الشاعر وبصيرته . . انه لم يقل

أحبك وبشها لواعج قلبه فى افعال تتتالى « أريدك ، أهواك
٠٠ الخ » ولم يفتح لها مكنون صدره بكلمات اعتادت مثل
هذه المواقف التلفظ بها .

ولم يتصنع التسجيع والتشبيه تشبها بالمحبوبة
بل انه يدهشها بتفكيره ويدهشنا نحن بخلعه صفة
المتحدث على المحبوبة نفسها - اذ انه قد يكون متحدثا
على لسانها ٠٠ ان التأمل قد تشعب فى تفكير الشاعر
لدرجة جعلته يحاور المرأة بهذا النوع الجديد من الغزل -
ان صح كونه غزلا - لانه تحاور فلسفى فى المقام الأول
٠٠ ويصل الشاعر الى قمة وعيه الادراكى والتأملى فى
قصيدة « الظل والصليب » ففي هذه القصيدة يطالعنا
وجه الشاعر متأملا قاسى الحكم وهو فى هذه القصيدة
يمثل غلبة الاتجاه التأملى البحث - ان لم يكن يمثل
جميعه - والنضج التجريبي والعمق فى البصيرة الفنية
التي انتزعت خواطره سفرا وجلت به على شواطئ المنظور
واللا منظور حتى عاد الينا بهذا « المغنم » الفكرى :

هذا زمان السأم

نفخ الأراجيل سأم

فهذا التعبير الخاص عن حالة عامة تعرو زمان
الشاعر ويحس بها ويعرضها من خلال ملمسه الادراكى
لهو أقرب الى الفلسفة منه الى الشعر :

انا رجعت من بحار الفكر دون فكر

قابلنى الفكر ولكنى رجعت دون فكر

أن رجعت من بحار الموت دون موت

حين أتانى الموت ، لم يجده لدى ما يميته ، وعدت دون
موت

وبعد ما يعرض النمط العام لانسان هذا العصر
والأوان ، والثائه فى نفسه نجد الشاعر يغوص بنا الى
أعماق مدهشة من الرؤية الخاصة التى تميزه ، عن سواء
والتي أفضنا فى تعريفها .. نجد الشاعر هنا أعمق بحثا
وأجدى عطاء ، انه يأخذنا معه حيث يلقي علينا تعاليم
فلسفته التى امتدت لتغطي مساحة القصيدة تقريبا :

أنا الذى أحيا بلا ظل .. بلا صليب

الظل لص يسرق السعادة

ومن يعيش بظله يشى الى الصليب فى نهاية الطريق

يصلبه حزنه ، تسمل عيناه بلا بريق

ويصل الشاعر فى نهاية القصيدة الى اصدار حكمه

بعد أن تأمل وخبر ، انه يخرج علينا بنتيجة عامة وهى
التي توج بها هذا الكشف :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله
ورؤوس الناس على جنث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جنث الناس
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك

وهكذا نجد أن الشاعر وفق الى التعبير الصادق
عن الانسان المعاصر وتناول قضاياها تناولاً شعوريا تربطه
خيوط التأمل التي تدل على اتصاله المباشر بالمجتمع
المعاش والثقافة الراحبة .

الاتجاه الاسطوري

حين نفتح باب هذا الاتجاه نجد أنفسنا محاطين
باغلفة من الحيرة تتمكن من النفس وتبعث على بعض
الضجر .. فان هذا الاتجاه الذي نتجه لمغاليقه لهو من
أعقد الاتجاهات التي انتحاهها الشعر الحديث ولذلك
سبب بل أسباب .. فان على شاعر هذا الاتجاه أن
تتوافر فيه أولا ثقافة رحيبة وكم هائل من القراءات مع
استيعاب تام لهذه القراءات والتي تدخل الاسطورة فيها
.. ليتفهم مجال الاسطورة ومضامينها ومدلولاتها وعاليه
وقتيئذ أن يأخذ من الاسطورة فهما ومدلولا تتعلق به
وينصهر فيها ليقدر بالثالي على مزجه الرمزي بعمله
المعاصر بحيث يكون هذا المزج على أعلى مستوى من
الاتساق المعنوي والجمالي .. وبحيث لا يكون ايجاد هذه
الأساطير في شعره استعراضا لقراءاته وتحقيرا لشأن
القارئ .. وهنا تقع أهمية الارادة العقلية للمشاعر في
كيفية « تعصير » هذه الاسطورة القديمة وتقديمها

بشكل نستطيع معه الاتصال بالمفهوم الذى يعالجه الشاعر
عن طريق الاسطورة اتصالا كاملا وواعيا ٠٠ وكما أن
الشاعر « الاسطوري » مطالب بالانماج الثقافى فان على
قارئ هذا النوع من الشعر ألا يقل عن الشاعر فى هذا
لكى يستطيع دخول عالم الشعر والشاعر والتنقل فى
ثنياته كيفما شاء « والقارئ الذى تتوفر فيه هذه
الشريطة قليل نادر ٠٠ اذ أن قارئ هذه الأيام قارئ
« طائر » لا يحب أن يجهد نفسه فى ثقافة يراها تشكل
على فهمه عبئا وعناء بينما هو أكثر اشفاقا على نفسه من
الثقافة نفسها التى تقدم له ذوب فكرها ٠٠ ومن هنا
نصل الى المنحنى الوعر الذى تكسرت عليه دفة الشعر
الاسطوري وهو عدمية الاتصال بينه وبين ذلك القارئ
وهذا المنحنى أيضا انتهى الى فقدان الثقة بين هذا وذاك
٠٠ فان القارئ العادى اذا قرأ قصيدة عادية مثلا أحس
أنه أصاب منها شيئا لأنها فى مستوى عادى لا يشطح به
فى بوهيميات وأبعاد شتى ٠٠ أما اذا قرأ قصيدة فيها من
الأسطورة لمح ولمح تفقد نفسه فوجدها على مستوى
أقل من لغة الشاعر ومفاهيمه ولم يستطع بالتالى التمرر
على رمز أو اصطلاح يفتح له مستغلات هذه القصيدة
(العويصة) ٠٠ فهو باصطدامه برموز الاسطورة التى
يتملى بها الشاعر موقفه - يشعر بالتعتيم وصعوبة
التلقى والفهم والاستيعاب ، ومن هذا المنحنى أيضا بدأت
كراهة الشعر الاسطوري تأخذ سمتها وتحتل أبعادها

الأمر الذى أثر على الشعر الحديث برمته وأصابه
« بالغربة » فى موطن لغته .

ونحن اذ نبحث فى هذا الاتجاه فانبأ لا نضرب الا
أمثله نتخذ فيها الشعراء الذين أجادوا والذين لمسنا من
أعمالهم المختلفة الحس الشعرى الحقيقى فما أصعب
اكتشاف الشاعر الحقيقى اليوم فى ظل هذه التصورات
والأباطيل التى سنها الكثيرون من « المنتقدين » وأشباه
النقدة والتى جعلت الكثيرين من شباب الشعراء بل
وكهلتهم يرصون الكلمات غريبها ومستغربها على أنها
شعر .. وفن .. وكمال .. فاعترفنا بالشاعر يجب
الا يكون الا بتصديق « عملى » من الشاعر نفسه وهو ان
أعماله التى نشرها دلت على وفرة الشاعرية والعفوية
والوهبة ثم مع ادراك الشاعر بمعانى الأشياء خفيها
وظاهرها وبدء استخدامه الاسطورة كشكل جديد يتجه
اليه هو الذى يجعلنا نقارقه - هنا - عن غيره .

فكثيرون كتبوا بالأسطورة وللأسطورة وكثيرون
منهم على مستوى راق من الذبوع والانتشار ولكننا نؤثر
الشاعر الذى نعرفه والذى اقترب منا احساسا وقاربناه ،
صادقنا وجدانا وصادقناه واحسسنا بالتعارف بيننا
وبينه عن طريق قصائده وروحه ومزاجه ومدلولاته ..
واذا اتجهنا الى « بدر شاكر السياب » فلأننا لمسنا فيه
الشاعر الكبير أكثر من غيره الذى نجح فى توظيف

الاسطورة توظيفاً واستخدماً عاماً ٠٠ وإذا اتجهنا الى
عبد العزيز المقالح فلانه يمثل الأسطورة في الاستخدام
الخاص ٠٠

فالسباب استخدمها بشكل عام أو في شكل قضايا
السياسية والاجتماعية التي عاش ومات شهيداً ٠٠
والمقالح استخدمها في تناولاته الخاصة واعترف بها
كشكل متميز يتسيد عمله ويوظف نفسه في سبيل
معناه ٠

وبرغم أن هذا الشعر قد أستقبل ذات يوم استقبالا
فيه من الحفاوة باقات ومن التجلة انحناءات فقد خسر
اليوم نفسه لانه على ما نظن شعر مرحلي ٠٠ وشعر المرحلة
لا يتعداها أى أنه شعر مصنوع فيه الصنعة هي الغالبة
على الأمر وفيه الجهد الادراكي أكثر من الدفق الشعوري
وفيه من الارهاق الذي يصيب الشاعر في توفيقه بين
الاضداد الفنية في العمل والسعى الى التساوق المعنوي
والفني حتى تصل القصيدة الى وحدتها العضوية ٠٠
فالقصيدة الاسطورية ليست الا شعرا مصنوعا تغلب عليه
الدربة والذكاء ٠٠ وفيه من اجهاد القاريء - المترتب على
ما سبق - الكثير ، لذلك كان شعرا مرحليا نظن انه
في طريقه الى الانزواء ٠

وبدر السباب من الشعراء الذين تعاملوا مع أعماق
اللغة وأجهدوها وأوسعوها توليدا للآلفاظ وابتكارا للصور

وهو وان بدت عليه الصبغة السياسية شاعر مرهف الحس .
بلغ من حدة ذكائه الفنى أن جعل الأساطير خدمه فى
موضوعات شعره ٠٠ فقد استخدم الأسطورة استخداما
يدل على البراعة فى مزجها بالواقع الذى عاصره والواقع
الآخر الذى حلم به ٠

واستخدام الاسطورة يتضح فى شقين :

الأول : وهو الاستخدام اللفظى ٠٠

والثانى : وهو الاستخدام الأسمى ٠٠٠

فالاستخدام اللفظى هو استعمال الشاعر للألفاظ
والكلمات التى تشكل جوا أسطوريا يعتمد فيه الشاعر على
ادراكه الغامض لدلالات الألفاظ أى العودة باللفظ الى الاجواء
الخيالية الأولى أو الاستعمال الأولى للكلمات فى جو يجعله
الشاعر مشابها للعصور الأولى حيث تغلب « الطبيعة »
على دلالة كل فعل ٠٠ وهذا الاستخدام كثير الذبوع فى
أشعار المتقدمين والمتأخرين فى الشعر العربى المعاصر ٠٠
واذا كان من شاعر قد نبغ فى رسم هذا الجو الاسطورى
فى قصائده فانبأ نقول - وللمحق - انه السياب ويتضح
ذلك من قصائده المختلفة ٠٠ فالسياب برع فى استخدام
هذا « الاعداد » الاسطورى فى قصائده وغالبا ما بدأها به ٠

وعلى سبيل المثال يبدأ قصيدته (المعبد الغريق)

بهذا :

خيول الريح تصهل
والمرافئ يلمس الغرب
صواربها بشمس من دم ،
ونوافذ الحانة
تراقص من وراء خصاصها سرج

فهو هنا يبدأ القصيدة ويهيئ لها بالسيطرة الخيالية
الأسطورية ليفتح للقارئ أحناءها ويتصفح مدلولاتها .. اذ
أن الميل الى العوالم الاسطورية ميل متأصل فى الحدس
الانسانى أو هى فطرة وغريزة .. والشاعر استطاع
« أسر » قارئه بافتتاحه قصيدته بمثل ذلك الشكل
الاسطورى ..

ومثل ذلك فى قصيدته (الباب تفرعه الرياح) :
الباب ما قرعته غير الريح فى الليل العميق
الباب ما قرعته كفك
أين كفك والطريق ..

ناء ؟ بحار بيننا ، مدن ، صحارى من ظلام
الريح تحمل لى صدى القبلات منها كالحريق
ومثل ذلك أيضا فى قصيدته (أنشودة المطر)
عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء .. كالأقمار فى نهر
يرجى المجدف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض فى غوريهما .. النجوم
وتغرقان فى ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
دفع الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت ، والميلاد ، والظلام والضياء

ففى هذه البدايات أو الافتتاحيات يقف بنا الشاعر
على باب الدهشة الموصد والذى يفتح رثاجه هذا
الاستعمال الاسطورى للفظ .. ويظهر هذا الاستعمال فى
الفاظ : الريح ، الحيول ، البحار ، الصحارى ، الصدى ،
الغابات . السحر ، القمر ، الأنهار ، النجوم ، الضباب ،
الشتاء ... فهذه الألفاظ تشكل باستخدامها الجيد تلك
الاجواء الخاصة بالروافد الأولى للحياة منذ القرون السحيقة
حين كانت الطبيعة تحيط بالانسان وتخالطه وحين كان
الانسان « طبيعيا » فى مأكله وملبسه قبل أن يتطور الى
المجتمعات والحدود والقوانين ، فالانسان بصورة عامة
تشده هذه العوالم والتي تراوده حلما ورؤية .. فهو فى
أعماقه « طبيعى » وغريزته تميل الى طبيعتها .. فالاستخدام
الاسطورى للفظ هو الذى يتيح للانسان فرصة الهروب
بين دقاته من عالمه الواقعى بكل رتابته وروتينته ..
ولعل من أسباب براعة السياب فى شعره قدرته على

الاستخدام الاسطوري للفظ بحيث يحجب شعره للمقارى،
ويصلهما معا بعري لا تنفصم ثم « يفرض » بعد ذلك
ما يريد افضاءه من دلالات مختلفة وان كانت بصورة
عامة دلالات سياسية لأن فلكى شعر السياب كانا الذاتية
والسياسية ولم يخرج عن هذين الفلكين الا فيما ندر ..

اما الأمر الثانى : الاستخدام الأصيل للأسطورة فهو
ما أشرنا اليه فى صدر كلامنا عن هذا الاتجاه وهو
استعمال مدلولات الاسطورة ومزجها كعامل مساعد أو
رئيسى حسب مقتضيات الحدث الذى يعالجه الشاعر
ويظهر من خلال سماته .. والاستخدام الأصيل للأسطورة
يبرز بصورة مكثفة فى قصيدته الضخمة (الموسى العمياء)
ونقتطع منها ما نحن نتحدث عنه من مجال :

- (الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة

والعابرون ، الى القرارة .. مثل أغنية حزينة

وتفتحت كازاهر الدفلى ، مصابيح الطريق

كعيون « ميدوزا » تحجر كل قلب بالضغينة

وكانها نذر تبشر أهل « بابل » بالحريق)

- (من هؤلاء العابرون ؟

أحفاد « أوديب » الغرير ووارثوه المبصرون

« جوكست » أرملة « كامس » ، وباب « طيبة »)

– (ما ظل يحلم ، منذ كان ، به ويزرع فى الصحارى
زبد الشواطىء والمحار)

مترقبا ميلاد « أفروديت » ليلا أو نهارا)

– (والمومس العجفاء – لا « هيلين » والظمأ اللعين)

– (ستظل مادامت سهام التبر تصفر فى الهواء
تعدو ويتبعها « أبوللو » من جديد كالقضاء)

– («أجوج» يغرز فيه ، من حنق أطافره الطويلة

وبعض جندلة الأصم ، وكف «أجوج» الثقيلة)

ومن هذا الازدحام الاسطورى نلمس فى بعضه
توفيق الشاعر فى اختيار الأسطورة لفظا وموضوعا
ونلمس فى الآخر وقوع الشاعر فى مزلق الابدال
الاسطورى « كياجوج » و « أجوج » لأن الخطأ والصواب
– كما اتفقنا – فى الاستخدام الصحيح للأسطورة
ووضعها الموضع اللائق من الحدث بحيث تكون مفتاحا
لفواض الدلالات المستترة ..

وفى ناحية أخرى نلمح الشاعر اليمنى « عبدالعزیز
المقالح » وهو يمزج بين النوعين : الاستخدام الاسطورى
اللفظى والاستخدام الاسطورى الاصلى .. والمقالح يعتمد
من جيل الرواد لأنه لاحق هذا الجيل وانصهر فى
موجته ..

وإذا كنا نحتكم الى شعره وقصائده المتفرقة على صفحات المجلات المختلفة فلأننا - والحق يقال - لم نعثر له على ديوانه الكبير ليس لجهلنا بمكانة الشاعر ولكن لأن الأمر يخرج من يد القسارىء العربى الى الأجهزة الثقافية والاعلامية العربية التى قصرت - وتقصرت - فى مجال النشر والتوزيع والانتشار للشعراء العرب على مدار الوطن العربى الكبير ..

وقصيدة (رسالة الى سيف بن ذى يزن) للمقالح تتعامل مع الاسطورة بشكل وثيق بدءا بالعنوان وانتهاء بالموضوع : فهو يبدأ القصيدة بعرض جزئى للحدث ثم يعرض بعض الأساطير معا لتجتمع لنا الدلالة الأصلية للقصيدة وهى الثورية ويبدو من القصيدة أن الشاعر قد كتبها عن فترة الاستعمار المظلمة على وطنه :

حزنى عليك
عاد كل غائب الى الديار
ألقى الشريد للدجى قيوده
ألقى شجونه وطار
وأنت فى منفاك يا «سيزيف»
لا الهيف مشغقا ولا الخريف
ولا « برومفيوس » قد ألقى على
طريقك الشتوى ومضى نار

فالشاعر يبدأ قصيدته بحزنه على المرسل اليه أو « سيف بن ذي يزن » وهو في حد ذاته أحد الأساطير الشعبية أو البطولات الفردية في أرض اليمن القديمة . . . واستخدام الشاعر لرمز سيف بن ذي يزن يذهب فيما نظن الى نفسه أو الى انسان آخر مثله بالفارس الشاكي السلاح الذي يجوب الصحارى ويرفع الظلم عن الأهلين والغرياء « ان حزن الشاعر هنا مبعثه غربته فكل عائد عاد الى داره وموطنه والشريد تحرر من قيود الضياع ولجأ الى سكن ووطن ، ومن هنا : وأنت في منفاك يا « سيزيف » : يبدأ التكتيف الاسطوري حيث استعمل الشاعر أكثر من اسطورة وأكثر من شكل أسطوري كما سنرى فيما بعد . . ف « سيزيف » هو الرجل المعاقب في الياذة « هوميروس » الذي كتبت عليه حمل الأمانة على ظهره والشاعر يستخدم هذا الإيحاء بذكاء شديد حيث يبين أن حمل الأمانة من صفات الفارس . . وهذا الفارس شاعر . . ويأتى تدليل الشاعر على ذلك باستخدامه الاسطوري الثاني و « برومئوس » . . وبرومئوس هذا كما تقول الأساطير الاغريقية هو اللص الاغريقى العظيم الذى سرق قبسا من النار المقدسة وألقاها فى قلوب الشعراء . . ومن هنا يأتى إيحاء الشاعر للتدليل على أن هذا الفارس شاعر - وهذا مما يؤيد ظننا أنه كتبها عن نفسه - ولكن هذا الأمر لا يعنيننا فى قليل أو كثير إذ أن العمل الأدبى هو الترجمان الصادق على مشاعر

الشاعر وتدليله الاسطوري على الحدث ٠٠ ان برومسيوس
لم يلق على طريق الشاعر ومضة من النار المقدسة يذكر
بها شعره :

حزنى عليك
عاد بعد رحلة الرعب المخيف « سندباد »
سفراته السبع انتهت
ألقي اغترابه للبحر ثم عاد
وأنت يا سيزيف فى الصحراء
تائه الوجه غريب الكلمات

والشاعر يدخل فى أسطورة أخرى هى السندباد
وسفراته السبع - وكما قلنا - فان الشاعر حشد نفسه
وقصيدته بكم زائد عن اللزوم من الأساطير اذ كان يكفيه
أن يشير الى ما يريد الاشارة اليه عن طريق استخدام
اسطوري واحد مثلا دون اجهاد نفسه وغيره :

الرخ مات
الرخ فى عينيك فى الضلوع مات
والنورس اختفى ،
جفت مياه البحر

ويدخل الشاعر أيضا للعالم الاسطوري المهوش ٠٠
والرخ ذلك الطائر الخرافى يستعمله الشاعر فى توضيح
تعتيمه الداخلى ومخاوفه ٠٠ ويدخل الشاعر الى أساطير

أخرى بشكل يسبب الاجهاد ويلحف على النفس ببعض
السأم :

تسأل في ضراعة الأطفال عن نبأ
عن « مارب » الحزين عن « سبأ »
فتصرخ الأمواج والبحور
« الليل ثابت ، ووجه الأرض لا يدور
وفوق عرش الليل يستوى يكسوم »

و « يكسوم » هذا كما قال الشاعر - خليفة
« أبرهة » الحاكم الحبشى على اليمن فى ظل الاستعمار ..

حزنى عليك
تنطفئ على جبينك الأعوام
وفى مدينة الظلام
تزرع ليل الأرض باحثا عن « منية النفوس »

و « منية النفوس » هى حبيبة سيف بن ذى يزن
فى السيرة الشعبية .. وكما نرى فان الشاعر يوظف
الاسطورة بشكل أساسى فى القصيدة بل يحشدها
ويزدحم بها مع نفسه والآخرين ..

وكما استخدم الشاعر الاسطورة بالشكل الأصلى
فانه استعملها بالشكل اللفظى كما يتضح من قصيدته

(بيروت ٠٠ والليل والرصاص وتل الزعتر) ٠٠ واللفظ
الاسطوري هو الذي يشكل الأسطورة وهو الذي يتخذ
لها أبعادها :

من سيخيظ جراحك يا فانتنى
جرحك يتسع الآن على خارطة الأرض
يصفع بالدم جبين الشمس
يصعد ، يهبط
يسكن ألوان الجمر ولحم الموت ٠٠

ونقتطع منها :

تلمع أنياب الليل على شرفة منزلك المتهم
يجرح ظل الورد وجه النجمات
تتجمع في الأفق الداكن أنياب الصمت

ونقتطع أيضا :

من يبسط فوق الخاصرة التعبى مائدة القتل
من يطمس آخر فصل الحب ويكتب أول فصل الدم
من يشنق ماء الكلمات ؟
لم لم تتكلم عيناك الداميتان ؟
من بلل نار الشفتين بنار الصمت ؟
يا من كنت جميع الأفواه
ولسان القاتل والمقتول ٠٠ !!

ونعتذر عن هذا الاقتطاع الطويل من القصيدة
ولكننا أوردناه هنا لنؤكد سيادة اللفظ الاسطوري على
روح القصيدة وبنيتها فمن هذه التعبيرات ينطق لسان
حال الشاعر بما يريد ابرازه من قضايا يعالجها .. ومن
هذا كله نخرج بأن التعامل الأسطوري ليس الا محاولات
جادة لقضايا أكثر جدية فاستعمال السياب كان سياسيا
واستعمال المقلح كان سياسيا وذاتيا أيضا .. ومن هنا
تتضح مرحلة هذا الفرع من الشعر لأنه وقف على
ظروف بعينها وأشكال وأنماط خاصة من التعامل
الشعري ..

قنا : أبريل ١٩٧٩ م

الباب الثاني

قراءة في بعض أعمال الشاعر الراحل
نجيب سرور

قراءة في ديوان « لزوم ما يلزم »

الديوان الذى نحن بصددده أصدرته مؤسسة دار الشعب عام ١٩٧٦ ٠٠ وتنقسم قراءتنا التحليلية له الى مستويات فنية هى على الترتيب : مستوى الخيال - المستوى المضمونى والدلالى - المستوى اللغوى - المستوى النفسى (*)

ونبدأ من حيث نبدأ دائما ٠٠ بالخيال والخصوبة الشعرية ٠٠

١ - مستوى الخيال :

قبل أن يتعرض أى ناقد أو باحث لآى عمل فنى أدبى لا بد أن يقف أولا عند درجة الخيال التى تتحكم فى هذا العمل باعتبار أن الخيال هو المرأة الوحيدة التى

(*) نشر بمجلة الكاتب - يناير/فبراير ١٩٧٩ م ٠

يظهر على سميتها جمال العمل أو دمايته .. فمن حيث يكون الخيال يكون جمال العمل واكتماله الفني ويكون عندها وضوح الموقف الفكرى لصاحب العمل والدرجة الحقيقية للحكم على خصوبته الفنية وثقافته التى استقاها على مر سنوات عمره الفكرى وكذا يصبح العمل تفريرا جميلا منتظما للذبذبات الداخلية أو الحديث النفسى فى أعماق المبدع أو التهويمات المجنحة التى يعيش الفنان على زادها روحيا ..

كذلك يصبح العمل على عكس هذا الأمر اذا كان الخيال مريضا الى حد الجذب أو كثيفا الى درجة الضبابية ..

لابد ادن أن يكون فى درجة متساوقة بحيث يقبل ويستساغ دون أن يكون هناك ميل الى أحد الأمرين : الهبوط النهائى أو الصعود اللانهائى لأن هذه الدرجة المتساوقة تصبح أكثر ترابطا وأكثر خدمة للبنية الموضوعية والقيمة الفكرية للعمل وللقارىء ذاته ..

والكلاسيكيون أحلوا العقل محل الخيال ولكن الرومانتيكيين ينظرون الى هذه الدرجة كوسيلة ايجابية للوصول الى الحقيقة أى أنهم عكسوا ما اتجه اليه الكلاسيكيون .. يقول الشاعر المتصوف « وليم بليك » : ان عالم الخيال هو الأبدية ، وأن « القوة الوحيدة التى تخلق الشاعر هى الخيال أو الرؤية المقدسة » (١) .

الخيال اذن بين أمرين : أمر اخضاعه للعقل حيث يصير عقلا尼亚 ولا يحتوى بالتالى على الدفقة الحيوية النفسية النشطة التى تساعد على هضم العمل الأدبى والثانى أن يكون الخيال متمكنا من العمل ولكن فى صورة محدودة حتى لا يأتى جموحه على دلالة العمل ذاته فيسقط بالتالى فى هوة الضبابية الممضة ..

هذان الأمران هما ما وقف اليهما الناقد الشاعر الانجليزى صمويل تيلور كوليردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤ م) وعرفهما فى نظريته الفريدة عن الخيال حين قسم الخيال الى قسمين : الخيال الأولى وهو « القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الادراك الانسانى ممكنا وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الفريدة فى الأنا المطلقة » .

أما القسم الثانى فهو الخيال الثانوى وهو « صدى للخيال الأولى غير انه يوجد مع الارادة الواعية وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه .. انه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد » (٢) .

نخرج من هذا كله بأن الخيال فى العمل الفنى = الحس المطلق + الارادة أو التحكم العقلى أثناء عملية الابداع الفنى ..

لذا كان من المفروض الاسهاب فى هذا المجال لنستطيع أن نعرف الى أى مدى وصل نجيب سرور فى

ديوانه المتكامل أو قصيدته الضخمة أو لنقل « معلقته »
المحدثه لزوم ما يلزم ٠٠

سنجد مما سنعرضه أن الشاعر هنا قد وصل في
مجال الخيال الى الحد المطلق والمغلول أيضا ٠٠ المطلق
في معطياته وخصوبته ورشاقته وعفويته والمغلول بحد
القيمة الفكرية والتي ساعد على ابرازها في تلك الصورة
التعريف السابق ٠٠

فخيال نجيب سرور هنا خيال ثانوى لاحتوائه على
الحس المطلق والعقل الواعى وهو يلتزم في معظم أجزاء
الديوان بالحوارية ٠٠ يسكب من شعوره الحوار ويرد
عليه بل ويجعله شكلا جديدا للقصيدة من حيث جدته
في استغلال هذا التحاور في تصعيد الحدث والاسهاب
في ذلك بل والتقريب النفسى بين الابداع والتلقى لأنه
يخدم بذلك موضوعية العمل من حيث اتصالها بالعامل
الثالث وهو المتلقى ٠٠ ففي معظم أجزاء الديوان نجد
أنفسنا مشدودين بوثاق ساحر غامض هو الحديث النفسى
أو « المونولوج » الداخلى الذى تبدر من طياته ارادة العمل
نفسه ٠٠ والشاعر ينتقل فى حرص من بيت لآخر متوخيا
فى ذلك الصدق الشعورى ومحاولة الادانة فهو يدين كل
الأشياء التى وقفت ضده والتى يسبها فى الجزء الأول
وهو المحتوى على السيرة الذاتية له أو ترجمة حياته (من
ص ٧ - ٣٥) ويتضح فيها تأثيره العميق بأبى العلاء
المعرى ٠٠

وتبدأ القصيدة بوقفة « علائية » تأملية حيث يسقط على نفسه ظل كيخوت أو صفته .. وكيخوت أو كيشوت هنا هو شخصية الشاعر الحالم صاحب الحصان والسيف الخشبيين التي ابتدعها الشاعر القديم « سرفانتس » .. ان هذه الشخصية تبحث عن الأشياء النبيلة .. تتوهم أن العالم جميل و « ممكن » ولكنها فى كل ما غامرت لم تجد الا الفظاظ والرداءة .. ان نجيب سرور يتقمص هذه الروح المبتدعة بل ويسقطها على أبى العلاء المعرى معلمه الأول كما يعترف بذلك ضمنا وشكلا .. وجد اذن « نجيب كيخوت » ما وجده دون كيخوت نفسه من الاحباط وخيبة الرجاء .. ورشاقة الخيال هنا هى العامل الأول الذى يستند اليه الشاعر فى « توصيل » جهده الفنى :

« يا نابشا قبرى حنانك .. ها هنا قلب ينام
لا فرق من عام ينام .. وألف عام
هذى العظام حصاد أيامى فرفقا بالعظام

فهذا الخيال الذى يحرك الأبيات يلغى صفة التقريرية التى قد يؤول البعض لجوء الشاعر لها .. فاللفظ والمعنى كما أخبرنا القاضى الجرجانى لا يفترقان وأن قيمة اللفظ من السياق العام :

هو لم يمت بطلا ولكن مات كالفرسان بحثا عن بطولة
لم يلق فى طول الطريق سوى اللصوص

حتى الذين يتددون كما الضمائر باللصوص
فرسان هذا العصر .. هم بعض اللصوص ..
ونجد أيضا اللقطات التصويرية وهى غالبية على
شعر نجيب سرور :

وجلست محزونا أنقل فى المدى بصرى
فحط على الحقول ..

انه يصنع من بصره طيرا صغيرا يأتلق المدى ويحط
على المنظور ..

وسنبدا فى عرض نماذج تؤيد ما ذهبنا اليه من
قيمة الخيال فى شعر الديوان لأنه كما أسلفنا القول هو
المحك أو المنظار الذى من خلاله نتبين جدة الشاعر
وبراعته فى التحكم الفنى والابداعى :

١ - كنا أهلنا فوق أمى آيتين من الكتاب
وكومتين من التراب

وقالبنى طوب .. وطبعا ما تيسر من دموع ..

٢ - يا دفتر الأرقام ما ثمنى .. أنا مثل التراب بلا ثمن
لا شئ بالمجان الا الموت .. لكن لا مفر من الكفن ..

٣ - ما أنت أول فارس ، ما أنت آخر فارس
قد ضيعته الكتب ، ألقى فوق عينيه الغشاوة

فاذاك تغلظ أى شىء

بأى شىء

واذا طواحين الهواء عمالقة

واذا قطيع الضأن جيئن مقبل كالصاعقة

واذا الحظيرة قلعة والطشت تاج من ذهب

واذا النعيق نفير الاستقبال (ها قد جاء كيخوت
العظيم)

- يا للخديعة والكذب

يا أيها الآتون من بعدى الحذار

كل الحذار من الكتب ..

٤ - « عم صباحا يا معلم

- عم مساء كان أجدى أن تقول

فصباحي كالمساء

- لا ترى الضوء ذكاء

وهى نبع للضياء .. !

٥ - قلبي على صفصافتى يخضر لو تخضر

يرف لو ترف

يبتل لو تبتل بالمطر

يهتز لو تهزها الرياح ، يرتجف

يجف لو تجف

صفصافتى أنا .. أموت لو تموت »

٦ - الألفاظ لها ميزان

ثمة لفظ قد يكسبك العالم .. لكن تخسر نفسك
ثمة لفظ قد يفقدك العالم .. لكن تكسب نفسك
زن ألفاظك تعرف .. نفسك

٧ - يالللجراح كأنها التينات طازجة طرية

حمراء تنزف ، يالوردات نديه
ما زلت غضا كالشباب ودافئا كالبندية
بعد اطلاق الرصاصة

٨ - في التيه كم امضيت ، كم ليلا قضيت وكم نهار

في البدء كنت تعد عام .. ثم عام .. ثم عام
وتعترت في ذهنك الأرقام ، غامت لو تهب العاصفة
لو أن حوتا ، أخطبوطا ، صاعقة

شيئا يغوص بزورق الأحزان للقاع العميق
هذه نماذج قليلة من كثير وهي بمناسبة الادانة
الدامغة لمن قال ان نجيب سرور جاف اللفظ وتقريري
التعبير فمن هذه النماذج التي يزخر بمثلها الديوان يمزج
الشاعر بين اللفظ والمعنى في رجل الخيال - انه يصنع
منه مثلا بسيطا وعميقا في نفس الوقت انه يقدم مضمونه
على « طبق » معاناته الفردية التي أولدت هذا الخيال
وذلك الشعور بطريقة سلسلة متفردة تقارب الى حد ما
أسلوب الشاعر التركي الكبير ناظم حكمت في أغانيه

الشعبية التي لم تخل في كلمة منها من آى البلاغة وسيطرة الخيال وهو ما نود أن نشير اليه من حيث انه من الواجب الآن على شعراء الجيل الجديد ذلك لأن التعقيد والتهويم والضبابية لن تصل بنا الا الى اتساع الهوة - المتسعة - بشكل أكبر بين الابداع والتلقى وهى المشكلة التى تمخضت عنها الفترة التأثرية بالجموح الشعرى الغربى والتى تقمصها الكثيرون من الشعراء الشبان ..

ان نجيب سرور لم يفعل أكثر من استخدامه الخيال بذكاء .. فلم يلغ الشعور ويرصف الكلمات لأن الشعور هو أساس الحكم والتذوق على العمل بل قدم خياله ممزوجا ومصحرا بالارادة الفنية المستنيرة واذا كان الشاعر قد سقط فى مزالق نثرية قليلة على مدار الديوان فانه فعل ذلك بمحض ارادته الواعية لشعوره بأن المصارحة أوجب ما تكون فى هذه النقاط ..

٢ - المستوى المضمونى والدلالى :

ماذا كان يريد الشاعر من كل هذه الكلمات ؟
هل كان يريد أن يصفع الخمول فينا ورتابة الأمور التى تجرى على عرف الشاعر القديم :

دع الأمور تجرى فى أعنتها
ولا تبينن الا خالى البال

واذا أغمض الانسان عينيه وبات خالى البال والأمر
تجرى فى أعنتها بكل سوءاتها واحباطاتها فهل ينطبق
عليه قول الفيلسوف آرثر شوبنهاور : « الحياة قصيرة
فيجب ألا تكون ضئيلة » ٠٠ نعم قصيرة هى الحياة فهل
نتركها ضئيلة أيضا ٠٠ ؟ وما جدوى العقل اذن وهو
الذى ميز الله به الانسان على الحيوان وسائر المخلوقات
الأخرى ٠٠

وبإضافة كون الانسان فنانا أى له القدرة على نفاذ
الرؤية الى ما بعد المنظور وله أيضا قدرة اشتتام الروائح
وتمييز الغث والسمين والكريه والجميل ٠٠ والشم هنا
ليس الا لأصداء الوجود وليس حاسة الشم العادية
المتوافرة حتى فى الحيوان ٠٠ اذن ٠٠ المفروض
أن يكون الانسان « انسانا » بمعنى أن تصحب حياته
رسالة ما ٠٠ والرسالة تكون سامية بالطبع والا أطلقنا
عليها حالة : حالة تبدل - حالة حياة - حالة احباط -
حالة ذهول أو جنون ٠٠ الخ ٠٠ ورسالة الشاعر كما
هى منذ قديم : يتقدم الصفوف ويشرع القوانين الأخلاقية
ويحرص على جماليات الوجود ٠٠ نجد اذن شخصية
« كيخوت » التى سبق الإشارة لها قد سيطرت على روح
نجيب سرور ٠٠ ونتصفح معا مراحل الديوان - مضمونه
ودلالته الفنية والحياتية ٠٠ فالديوان عبارة عن تجربة
الشاعر مع الحياة ٠٠ تجربته الغامضة التى خاضها
وحده ٠٠ فماذا وجد ٠٠ ؟ لقد وجد نفسه فى صراع بين

أن « يعيش » ويرفض المثل المرتسمة أمام عينيه والتي
سنها لنفسه وبين أن « يموت » وأن تذهب المثل به
أدراج الرياح .. الديوان عبارة عن ترجمة ذاتية ضخمة
.. يعرض فيها بدء تنسمة للوجود في قريته « أخطاب »
- من أعمال الدقهلية :

« فى مذود يوما ولدت

فى قرىتى «أخطاب» .. حيث الناس من هول الحياة
موتى على قيد الحياة ..

- ويصف هنا شعور الطبيعة بمقدمه أو « احتجاجها »
العام التام على ذلك المخاض الذى قذف به اليها ..
احتجاج كل جزء من الطبيعة بما لديها من طبيعة :

لا الأرض غنت لى ولا صلت لمقدمى النجوم

ولا السماء تفتحت عن طاقة القدر السعيد

ولا الملائك باركوا مهدى

ولا هبطت تصبّق فوق رأسى بالجنّاحين حمامة

قالوا غراب ظل ينقّ يومها فوق النخيل ..

حتى انفجر

وتمر بنا مراحل نموه المختلفة ونشأته الأولى بين
أحضان « أخطاب » وذهابه الى الكتاب لتلقى مبادئ التعلم
الأولى :

وحفظت فى الكتاب آيات الكتاب
عن ظهر قلب
ونسيتها عن قلب ظهر

الا علامات على جسمى لضرب

ويروى أيضا كيف استقى من اسمار القرية المداوم
قصص البطولات الشعبية ورواد هذه البطولات :
سيف بن ذى يزن وأدهم والوزير سالم والهلالى وعنتر ..
ثم يسرد ما انطبع فى ذاكرته الصغيرة من مشاهدة وحشية
عساكر الهجانة التى كانت تتبع السلطات الملكية آنذاك
وكيف انه رأى كثيرا انهم أحجروا القرية من قبل المغيب
وقصوا بمقراض الحمير ، قصوا الشوارب والشعور ..
ثم ينتقل بنا الى وفادته المدينة بعدما فقد حنوه
الدافى أمه واصطدامه فى المدينة الكبيرة - القاهرة -
بالمفارقات البينة بينها وبين « أخطاب » :

وهنا البغايا كالذباب بغير حصر
ومشاةل البوليس والمتسولين بكل شبر
وقوافل جوعى تهيم من الرصيف الى الرصيف
حيرى تفتش عن رغيث
وهنا يباع ويشترى
ياسيداتى كل شئ
حتى الترام يباع فى وضح النهار
للقادمين من القرى ..

هذا الفارق بين « أخطاب » بسمتها الوادع – رغم
ما خط الزمن عليها من غضون وما دس فيها من مواجع –
وبين المدينة التي تنضح بالزيف والاصرار على الحياة بأى
ثمن وأية صنورة حتى لو أدى ذلك الى « النصب والاحتيال »
فأخطاب رغم ما يتنزى فيها من خوف عسكر الهجانة
وأمثالهم – تعيش على نظافة الأيدي وطهر الذبول .. أما
المدينة فهي دميمة مزعجة مروعة ..

لقد شب الشاعر على تناقض وجودي : امتص رحيق
البراءة في صدر طفولته وفوجئ بالرداءة في صدر شبابه
وهو هنا مسائر لما يحدث في المدينة من أحداث .. ان
المتظاهرين يملأون الطريق وهو ينساب بينهم .. يفتح
معهم صدره لرصاص المحتلين لكنه لا يعرف ما هو المراد
من كل ذلك الضجيج :

بحر من المتظاهرين هديره شق السماء
بالموت .. بالموت الزؤام وبالجلاء
كيخوت .. ما الموت الزؤام وما الجلاء ؟
من هؤلاء .. ما هؤلاء

واحساسه بالمفارقة الأليمة – رغم تشابه الحدث في
المدينة والقرية – بين الموت في القرية والموت في المدينة –
فعسكر الهجانة يستعملون النياق أما عساكر المدينة
فيستعملون الحديد (المدرعات والمصفحات) :

من يومها أدركت ما الموت الزؤام وما الجلاء
فالمت في الميدان أكوام كحقل القمح في يوم الحصاد
يا قرיתי .. ها أنت مثل مدينتي
كلتاكما في الهم .. في البلوى سواء ..
وينتقل الشاعر بعد ذلك الى ما صاحب حياته من
أنماط .. وقوعه في براثن الكتب وابعاره في لجج المعرفة
والتحاقه بكلية الحقوق .:

ودرست في الكلية القانون .. قانونا لغابه
يتلى علينا من عصابه
يألف نص .. كل نص ألف بند
في كل بند ألف حرف
في كل حرف ناب افعى ..
وكيف أنه ترك الكلية في السنة الأخيرة ولم يتركها
الا خوفاً الوقوع في يد الأفاعى .

صدقننى ما خفت يوم الامتحان
بل خفت من جحر هنالك للأفاعى
كان يصطاد الحمام ..
ثم يذهب بنا الى شغفه بالتمثيل واجادته له ..
وجه لفن الرسم ..

ان الجزء الأول من القصيدة - من ص ٧ الى ص ٢٥ -
ترجمة ذاتية للشاعر وهو في ذلك يتوخى الصدق

والمصارحة والمكاشفة وان تخلل هذا الشعور المداوم
بالانكسار والتحلل النفسى ..

ثم يبدأ الشاعر بعد هذه المحاورات التى روى فيها
قصة حياته فى صور فنية زاخرة بالاحساس المهيمن على
أجزائها - فى أجزاء الحوارات التاريخية التى تظهر لنا
ثقافته الواسعة والملمة التاريخى بها من مثل حوار مع
المعري حيث يعقد « حوارا » شاملا يستعرض فيه مع أبى
العلاء أحوال الحياة والشعر والشعراء ويستعرضان معا
ما وصل اليه الشعر من رداءة وعجز فى تلك النماذج
الهزيلة :

يا ريح ما زال الصديد على الصديد
كالعجة الصفراء فاخسأ يا زيوس
يارب أرباب التيوس

أنا لم أعد منهم أنا ما عدت تيسا فاشهدى يا شهرزاد
أبو العلاء : التيس ثار على التيوس
لا هم فالطف بالعباد ..

ومثل :

نهداك ومصباح أحمر
قمعا سكر
فرخان بعش من مرمر
أرنبتان
قبرتان الخ ..

ومثل :

أحداق تابوت على الأسياخ خفاش يموت
وسعال برغوث يعوم بقلب حوت
والفأرة الحمراء مشنقة المخيب
والعنكبوت

فى القدر مثل الثلج يغلى
وذيول قد يسين ما زالت تصلى

للقرد .. والعرافة الشمطاء .. جمجمة تبول
والريخ خازوق يطول

أبو العلاء : الريخ خازوق .. وخازوق يطول

هذا كلام له خبيء

معناه ليس لنا عقول ..

فدلالة ايراد الشاعر لهذه النماذج واضحة جلية ..
وهى نقد الغثاث الذى يملأ الجو الثقافى ويسممه .. ان
المضمون الحقيقى للديوان هو نقد لاذع جريح لكل
احباطات المجتمع وأدراثة .. ان الشاعر يريد أن يغير كل
شئ غير قابل للاصلاح لكن ما باليد حياة .. !

ومن الحوارات التى أجراها. الشاعر حواراه العميق
مع الشاعر الانجليزى « لورد بيرون » واتخاذ الحوار
مسلكا لافضاء ما يريد افضاءه للمتلقى وما يريد عرضه
أو اثارته من قضايا .. ان الشاعر هنا يجذبنا لسؤال

الحال : لماذا وجد .. ؟ ولماذا هذه الأشياء المحيطة به أو بنا .. ان الشاعر المتهالك ما زال قوى الفكر نابض الوجدان .. انه يجرى هذه الجوارات معنا فى المقام الأول ، يسألنا ويتولى عنا الاجابة .. فقط علينا أن « نندمج » معه لنصل الى ما يريد أن يصل اليه وهو حشنا على التفكير و « منطقة » الأشياء بدلا من فخر فيه العجب .. انه يكشف لنا حقيقة الوجود و « نعمة » العدم .. انه يريد أن نكون أكثر عمقا فى مجادلاتنا مع الحياة ذاتها - يريد أن يعرف الانسان ماهيته بالضبط لا أن يعيش منقادا منساقا تافها منسحقا .. يترك نفسه للأحداث ويركن الى « القدرية » ويسلم بها ولا يحاول ألا يقع فى خطأ وأن يخط لنفسه دروبه .. انه يحدث الانسان العادى بعجزه غير العادى ببلادته الشرقية الأصيله .. انه يدعو الى رفض الظلم والنظر فى الظلام والنور معا ليستبين خطاه ويعرف منجاء :

الا هو الانسان يطرح دائما لمناقضه

والسعر عند الفتح كالسعر القديم

أغلى من الانسان جورب ..

وتنضح حراراته أيضا بما يعتنقه من مبادئ ..
فهو يكره اللصوص ويتمنى أن ينكل باللصوص :

قد كنت يا برون « لوردا » باللقب

لكن قلبك كان دوما قلب عامل

وهناك بالألقاب « عمال » وفي الأعماق « لوردات »
القلوب

فلقد رأيت سمسرة .
يحيون كاللبلاب باسم الكادحين
وعلى دماء الكادحين ..

ذلك جزء من كثير مما يحتوى عليه مضمون العمل
ودلالته ونظن أن هذه القراءة العجول لا تقيم العمل
ككل .. وعلى القارئ أن يحاول ولوج عالم لزوم ما يلزم
في قراءة كاملة شاملة عله يكتشف ما هو أبعد مما
عرضناه لأن الدرجة النقدية والبصيرة التحليلية والنوق
ذاته يختلف بين الناس باختلاف مشاربهم .. ونترك
هذه الصفحة الدلالية لندخل معا في صفحة اللغويات أو
لغة الشاعر ثم نختم بالمستوى النفسى فى العمل ..

٣ - المستوى اللغوى

نسأل أنفسنا عن قيمة الفكر الذى يحوى فيما..
يحتوى على الشعر ..

قد نجيب على ذلك بأن الفكر هو الوعاء الذى تنصب
فيه « قيمة » التجارب الانسانية وقد نجيب على ذلك بأنه
« التعاليم الجمالية » التى يبدعها المفكرون لتصبح الحياة
أكثر احتمالا وأسلس قيادا ..

وقد نقول الكثير ٠٠ ولا اختلاف فى هذا ٠٠

لكن ثمة خلافا يبدو فى الأفق يكمن فى وسيلة « التوصيل » لهذا الفكر أو العطاء الوجدانى ٠٠ بالطبع اللغة هى الوسيلة ولكن جوهر الخلاف يبدو فى « كيفية » اللغة بمعنى طريقة اللغة وسيلة الوسيلة ذاتها فى الوصول الى البسيط والعميق من العقول ٠

يتخذ بعض المفكرين من هذه الوسيلة أنماط خاصة بهم أو قاموسا خاصا بهم فيعمد بعضهم الى اللغة الثقيلة اللزجة التى لا تفيد الا الدارسين المتعمقين فى الدرس ويتخذ البعض الآخر اللغة السهلة لضمان وصول « الكيف » المضمونى دون أدنى التفات الى « زخرفة » الكم اللفظى ٠٠ ونجد الشعر أيضا على هذه الوتيرة وهو يختلف باختلاف الشعراء وتختلف اللغة معهم كذلك ٠٠ فيذهب فريق الى الغوص فى أعماق الألفاظ واستعمال المفردات الجزلة القوية التى تجذب انتباه القارئ وتسبب له صدام الطنطنة ولكنها لا تصل الى وجدانه الوصول الكافى لأن « النقيمة » ذاتها ضعفت فى خضم اهتمام صاحب العمل باللفظ ٠٠ ويذهب شعراء آخرون الى بساطة التركيب ويسره مع ثرائه بالدلالات المختلفة التى يراد مزجها بوجدان القارئ ٠٠

هذه اللغة السهلة - التى لا يرى الاكاديميون أنها تقريرية وليست تعبيرية - تصل الى ما تريد فى غير

عناء ٠٠ وفى مجال بحثنا نجد أن نجيب سرور من كوكبة الفريق الآخر الذى يؤثر البساطة والسلامة على التعقيد والتكلف ٠٠ ومهما قيل عن التقريرية والتعبيرية فإنه الشعر هو الشعر فى أية لغة ونمط وروح ٠٠ المهم أن يكون ذا دلالة ٠٠ أن يصل الناس وأن يصله الناس ٠٠ أن يساعد على تغيير المفاهيم الخاطئة ويساعد على اكتمال المفاهيم الجميلة ٠٠ أن الشعر ليس الا تمردا على الواقع المحسوس بيد أنه تمرد على ما لا يساغ ومحاولات تجريبية لتحقيق ما يراد من كمال ٠٠ قد تستطيع كلمات بسيطة - كنشيد « المارسيليز » الفرنسى الذى ألهم الملايين فى أنحاء فرنسا وجعلها تحسم أمرها بالثورة - أن تفعل ما تفعل بالنفوس ٠٠ لقد كتب « جاك روسو » الكثير من مقالات الرؤية الجديدة وعرف الجميع حقوقهم وما يجب على المظلوم من فعل ازاء تحصيل حقه لكنه لم يلهب الصدور ويوغرها على الملك كما فعل النشيد ٠٠ عدة كلمات بسيطة ألفها ضابط فرنسى مغمور فجرت الطاقات الحبيسة فى ملايين الأرواح المقهورة ٠٠

هذه اذن رسالة الفكر ٠٠ هذا ما نريده بالضبط فى فترة زمنية نعيشها تتسم بالتغير والتقلب والثورية ٠٠ أصبح الشعر وسيلة لغاية محدودة واحدة هى خير الانسان حاضره وغده ٠٠ أصبح الشعر هو الملمه (بكسر الهاء) وليس الملمه (بفتح الهاء) وعلى الشعراء الحقيقيين أن

ينظروا الى القيمة وأن يراعوا بساطة الأداة وأن يمتدعوا
 قدر الاستطاعة عن التكثيف الضبابي الذي ينفر من العمل
 ولا يسهل به حتى لنفسه .. ان الشاعر هنا يتخذ من
 لغته السهلة مفتاحا لوصاياه المختلفة التي يبتها أعماق
 كلمات لزوم ما يلزم .. وهو جاد اللغة بمعنى أنه
 لا « يمت » اللفظ ويستولد منه ألفاظا الا في حالات
 بسيطة .. ساعد أيضا على جدية اللغة جدة الموضوع
 وحدائته .. فبنية القصيدة متحدة متساوقة المعاني بمعنى
 أن اللغة لم تشب عن أمرها ولم تهوم في غير فضاءها ..
 جدة الموضوع من حيث انه تعريف كامل تام لظروف
 انسان العصر وتعاسته ولا شك أن الشاعر اذ يقدم بأساة
 انسان العصر متمثلة في تجربته فهو يمثل الانسان في
 تعريفه الشامل والعددي - الذي يحيا على البسيطة ..
 وهو يعرف الانسان بأنه « اثنان » .. « أحدهما ينجو في
 الطوفان والآخر يغرق في كأس » كما قال في « بروتوكولات
 حكماء ريش » .. اللغة عنده لا تعدو أن تكون مجرد علاقة
 وثيقة بينه وبين الناس - والناس تختلف من ناحية
 التعلم والتفكر وهو يعرف هذا ، لذلك كانت اللغة عنده
 هلهة ممتعة تساوت في كثير من أجزاء الديوان وسقطت
 في بعضه سقوطا فجاء .. بل أصبحت في هذا البعض
 ألفاظا سوقية مبتذلة رخيصة لا يشفع لها أن الشاعر
 يحاول المكاشفة والمصارحة لأنه كان في مقدوره أن يداري
 سوء هذه الكلمات بكلمات أخرى تعنيها :

وعلى سبيل المثال استعماله الألفاظ الدميمة والسوقية
مثل :

بهائم - الداعرون - قواد - البولة - البصقة ،
البصاق - ابن كلب - البغايا كالذباب - عيان يضاجع
مينة - اللوطة - العفن - « شرحه » - جيفة - النعل -
المتنطعون - « الكت والعجن » - الرقعاء - ماخور -
نجاسة - قرف - أوساخ - خسة - الغوازي - يلوغ -
منفوخة .. الخ .. ا

ومع القاء الضوء على هذه الألفاظ المعتمدة نشير الى
استعماله الألفاظ والتعابير الشعبية والتي يمكن استعمالها
من أن يكون رصيد تقريظ في جانبه اذ انه على الشكل
الذي قدمه لنا يمكننا أن نعتبر هذه القصائد - المجتمعة
في سياق قصيدة واحدة - أغان « شعبية » في المقام
الأول راعت الدقة والبساطة اللغوية ولكن الشاعر - كما
أشرنا - وقع في مزلق الابتذال والألفاظ الصريحة
المكتشوفة في بعض أجزاء الديوان ..

ومن الاستعمالات الشائعة لدى العامة ما استعمله
هنا ونثبته بعد :

- مرحى أبازيد كأنك ما غزوت .
- مات الذين يختشون
- ختم الخواجة لم يزل في الشرق عنوان الأصالة
- ماذا يضير الشاة سلخ بعد ذبيع

- ولكل شيخ مذهبه
- قل شيئاً يرد الروح
- لا يصنع التقريظ فيلا من ذبابة
- أنت جائع ؟ - مثلما فأر بجامع
- الشاة أحياناً تكون الذئب ان غاب الذئاب
- فأصابع الزمار عند الاحتضار
- لا تكف عن اللعب
- ويهلكون من الضحك ..

والذى جعل الشاعر يستعمل هذه التراكيب العادية هو لجوؤه للقريبى بينه وبين عامة الناس ومحاولته الدائبة لأن تصبح هذه القصيدة بمثابة التنفيس العام لهموم أفراد الشعب ..

بيد أن اللغة عند الشاعر - كما انخفضت أداء فى بعض الأجزاء فقد ارتفعت فى أجزاء أخرى كثيرة الى ذروة الاجادة المطلقة من حيث يتضح فيها التوهج الشعورى لكل لفظ :

يا مرفأى .. آت .. أنا آت
ولو فى جسمى المهزول آلاف الجراح
وكما ذهبى مع الرياح
يوماً أعود مع الرياح
مع الرياح ؟
ومتى تهب الرياح ؟ او هبى

فهل تأتى بما يهوى الشراع ؟
ها أنت تصبح فى الضياع ،
فى اليأس شاة عاجزه
ماذا لها ان سلت السكين غير المعجزة ٠٠ ؟
وكذا ٠٠٠ :

وتصيح للمذياح مشدود العروق
ما آخر الأخبار ؟ تنبش فى الضجيج ولا خبر
الصبر يا عباد الشمس
قد غطت الشمس الغيوم
فاضمم ضلوعك وانتظر
يوما ستنقشع الغيوم ٠٠
هكذا يتعامل الشاعر مع لغته ٠٠

يبسطها ويعمقها لتعامل معها ونتجاوب ونعيشها .
ولا شك أن نجاح شعر الديوان يرجع الى لغته فى المقام
الأول والى عادية التراكيب وتفردها أيضا ٠٠ فاللغة هى
الأساس لأية دراسة تمنهج وهى الأساس أيضا الذى
نتكى على سياجه لنستطيع اقتحام عالم الشاعر الداخلى .
فاللفظ سفيره ٠٠ واللفظ ينوب نفسيته أو هو النفسية
فى شكلها الأخير أو هما معا أعماق الشاعر فاللغة هى
التعبير ٠٠ والتعبير يكون عن شئ والشئ بالقطع لا يكون
شيئا الا اذا مر بأفرا ن الذات أو أقطابها الثلجية ونعنى

بذلك النفس أو الحس الداخلى الذى يسقطه الشاعر عن طريق قنوات الألفاظ ..

ولأن الحديث طال واستطال فان لذلك وقفة أخيرة .

٤ - المستوى النفسى :

حين نقرأ العمل الأدبى نكون على شقين : أن نسيغه
أو أن نرفضه ..

وقد نسأل عن « مدلول » هذا العمل .. وعما أدى
« اليه » ..

لكننا - غالبا - قد لا نسأل عن « الدوافع الأساسية »
التي أدت الى هذا العمل بمعنى سيكلوجية هذا الفن
وبصورة أقرب الأسباب التي جعلت انسانا ما شاعرا أو
رساما أو كاتباً أو مثالا ..

لا شك أن هذه الأسباب أو الدوافع تشترك فى
حلقة واحدة هى الانعكاسات النفسية لذات المبدع بمعنى
أن النشأة و « طريقة » الحياة لها الاثر المهيمن على قيمة
الابداع أو أن هذا هو المخاض الرئيسى لعملية التخلق
الفنى ..

فالنشأة هى المتكأ الاول الذى تتكىء عليه أسباب
الابداع ذاته - وعلى سبيل المثال رأينا كيف كان « فاجنر »

Wagner يضع أبطاله فى مواقف غرامية مخرجة نجد فيها فتاة مثلا تحب رجلين معا وتحار بينهما .. لقد كان من أسباب ذلك اللاشعور المتخفى فى أعماقه منذ حدوثه حين كان زوج أمه الثانى هو الذى يشرف عليه .. كذلك الحب العميق غير العادى الذى كنه « جيته » Goethe لأمه منذ نعومة أيامه والذى تجلى شعوريا فى قول فاوست الشهير « الأمهات : يالها من كلمة عجيبة ترن فى الآذان رنين السحر » .. فالنشأة هى الجذور الأولى التى يتشكل منها الابداع فيما بعد وبقدر معاناة شخصية المبدع فى الحياة يكون اتصاله بالفن .. أو « العمل الفنى هو ضرب من الاعتراف الذى يريد الفنان عن طريقه أن ينفس عن رغباته المكبوتة ، (٣) وبصورة أخرى فالفنان هو الانسان المحبط أو «الناقص» بصورة أعمق من العادية – والانسان عموما يتحلى بنقص ما – بيد أن الفنان أكثر إصابة بهذا ولذا فهو أكثر حساسية أسرع انفعالا .. ولعل تلك النقيصة هى العامل الرئيسى الذى دفع به الى الاجساد والتعبير ومحاولة التفوق على الجميع سدا لثغرات نفسه .. ولعلها الدافع أيضا للإرادة – ابنة الذات – التى تحطم كل العوائق وصبولا الى الهدف وهو التعبير والجمال والقوة والمحبة ..

ونجيب سرور رجل فنان – ولا خلاف فى هذا – وأعماله تدل عليه من حيث تنوع مواهبه كما وكيفا فهو

شاعر وناقد ومخرج وكاتب مسرحى وممثل ورسام ..
ونحاول أن نتبين هنا الدوافع النفسية التى هيمنت على
العمل ودفعت له دفعا ..

فنشأة الشاعر فى المجتمع الريفى والتوافق العجيب
بين البساطة المدقعة وبين ما يلمس من حالات مأساوية
حواليه .. والتناقض الصارخ أيضا بين هذا كله وبين
قصر الباشا الكائن بجوارهم .. وكذلك سقوط القرية
تحت نير الرق الذى يمثله هنا عساكر الهجانة لاقل
تدمر يبدو .. ذلك ما أدى الى التحلل النفسى الأولى
للشاعر طفلا .. وجد التناقض والموت يغلف الهواء
والأشياء حوله .. ثم فقدانه أمه التى كان يحبها بشكل
غريب ثم شعوره التام بأن القرية هى أمه الكبرى
(يا قريتى يا عالمى .. يا عالمى يا قريتى) ومن هنا
أضفى الأمومة على مصر برمتها - وهو احساس طبيعى -
حين وعى الحياة وأدرك الأمور .. ان الشاعر يتحرك من
واقع ما يتنفسه ويلمسه .. وما تنفس وما لمس الا الجور
والاحباط والألم .. ونلمس من لوحاته الكاريكاتورية التى
رسمها بحروفه فى أجزاء من القصيدة انعكاس حالة
الحزن و «القرف» اللذين يتشبعان فى خطوطه الداخلية .
ثم وجوده فى القاهرة . صراحته فى بعض المواقف .
مطاردة العسس له .. ثم وجوده فى أرض الغرب - حين
أرسل فى بعثة لنيل درجة الاخراج من موسكو وبودابست

- ان الشاعر جعل نفسه قصيدة طويلة - رغم قصر عمره - قرأنا فيها أهوالا من التعابير وتعابير من الأهوال زد على ذلك أن الشاعر قد أحس بعد عودته بالغربة في بلده وهذا أشد وقعا وأصعب قيلا ٠٠ لقد رفضه الصحاب والغربا- ٠٠ لفظته الطرقات الى الطرقات والطرقات الى الحانات والحانات الى مستشفيات الأمراض العقلية ٠٠٠ انه يمثل ذروة المأساة لانسان هذا العصر ٠٠

نجد في القصيدة ألفاظا تكررت ٠٠ ولا يعنى هذا الا أن لها انعكاسا نفسيا خفيا فاللفظ لسان الحال ٠٠ ومن هذه الألفاظ المكررة الكثيرة : الموت - الصبار - اللصوص - المنفى - العفن - الدعارة ٠٠ وهي كثيرة التكرار :

هبنوا اللحد والكفن
ها هنا غاية البدن

ملت النفس عيشها
وغدت تطلب السكن

شدت الروح للشرى
ليتها تقطع الرسن

ليتها تعرف النى
غاب في التيه وادفن

فالموت عنده هو الحياة نفسها . . وهو الموت نفسه .
انه يفلسف الأشياء . . يقف منها موقف الخبير بالأمور
وهو يضيف الموت على كل الألفاظ - ايحاء وايماء - من
قبيل الشعور العام الذى أوضحناه سلفا : .

فى البدء ، كان الأمر أصلب

والآن صار الصلب أوجب

حتما ستتصلب من جديد

والحياة حوله ملأى باللصوص :

هم فى انتظارك - كل أتباعك ، قطعان اللصوص

هم فى انتظارك بالصليب

ماذا . . ؟ أتبكي ؟ كل شيء مضحك حتى الدموع

العصر يضحك من دموعك ، من دموعى ، عصرنا عصر

اللصوص

الشاعر اذن فقد الثقة فى كل ما حوله ومن حوله

- شعوره بالقهر والانسحاق - شعوره بالضبابية والقمام .

انه ساخط متبرم و « نادم » على الحياة . . ثم ما معنى

تأثره العميق بفكر أبى العلاء المعرى واتخاذها اماما له

وقوله فى بعض قصائده (رباعيات) « هذا جناة

أبو العلاء . . وما جنيت على أحد) فالمتتبع المدارس

القارىء لفكر أبى العلاء يجده فكرا تأمليا ساخرا عميقا

ومعقدا أيضا فأبو العلاء نفسه كان يرزح تحت وطأة العمى

وعيش الكفاف .. وذلك من أسباب تداعيه
الحياتي وذروته الفكرية - الصلة اذن نفسية بين المتأخر
والمتقدم أو بين سرور والمعري ..

ان الشعراء ليسوا الا مفكرين دفعهم لهذا تمزقهم
الداخلي الذي جعلهم عيوناً على تمزقات العالم الخارجي ..
من منا لا يعترف بأن العمل الفني - أى عمل - لا يصدر
عن « أنا » ولا يحتوى على ذاتية .. ؟ .. ان الفكر
اسقاط نفسي في المقام الأول ومحاولات من صاحبه لادراك
المثاليات المتقدمة والشعور بسمو الشعور .. ان الشاعر
لا يحدثنا عن نفسه قدر ما يحدثنا عنا .. انه يعرض
مآلاياه فاذا هو ما نلاقيه عادة بيد أن المنظار الفني هو
الذي يجعله يرسم لنا ما نفعله عادة من الرتابة والقلق
والخوف والضياح :

خبزاً (كلوا خبزي) وراحوا يأكلون

كانوا جميعاً يمضغون ويبلعون ويقسمون :

(لا .. لن نخونك يا معلم)

والآن من منهم معك ؟

يا أيها المصلوب من منهم هنا ؟ ..

لاذوا جميعاً بالجحور ..

واذاك وحدك والصليب

والقصيدة - الديوان - بشكل عام عبارة عن قصيدة
حب .. نعم .. وقد يختلف الاهداء اما لأمه أو لقريته
أو لمصر أو للجميع .. يتجلى هذا في تعابيرها المختلفة ..

قولوا لدولسين الجميلة
« أخطاب » قريتي الحبيبة

.....

والخبز يا كيخوت مر
لو كسرة من خبز مصر
والماء يا كيخوت مر
ماء المنافي مثل ماء البحر لا يشفى غليلا بل يزيد
من الغليل
لو قطرة من نيل مصر
حتى الهواء كأنه السم الزعاف
لو نسمة تأتيك من أنفاس مصر ..

فالقصيد قصيدة حب .. حب لم يذق فيه سوى
التشرد والضياع والموت البطيء .. ان نفسية الشاعر
وهي تهبط هبوطا معنويا عنيقا صعدت في نفس الوقت
الى ذروة الاحساس وقمة الشعور انها عبارة عن شاشة
بيضاء ترسم عليها افعالات الشاعر صورا شتى قد
تختلف في أنماطها وسماتها ولكنها تتحد وتتساوق في
مدلولها وهو الموت والاحباط حتى ان الشاعر جعل من
أبويه الأولين « آدم وحواء » سارقين :

السرقه كانت - لا الكلمه -
فى البدء ، فقط ضبط الشرطه
فى الجنة حواء وآدم
بالتفاحه
هبط اللسان الى العالم
فماذا العالم
وكرر لصوص

ولا تنتهى مأساة الشاعر بتنديده بل انه مداوم على
الخوف أو أن·الخوف مداومه·وهذركه أو « كيفه » :

انا لست أخشى الذئب ذئبا ، انما أخشاه فى ثوب
الحمل

رعبى عدو لا أراه
أو لا أراه

الا اذا فات الأوان

وكذا احساسه بالمنفى حتى فوق تراب بلده :

تنفى من المنفى وتبدأ من جديد

هذا مصيرك يا شريد

أن تطرق الأبواب من باب لباب

فتردك الاعتاب للارض الخراب

كلبا يضييع مع الكلاب

ويختتم الشاعر قصيدته الطويلة بمقطوعة « العودة »
والتي يبدو للوهلة الأولى انه كتبها رثاء في نفسه
ولا ريب انه أحس حينذاك بدنو أجله فجعل يبكي أيامه
الباكيات وأن السفينة قد لاح لها المرفأ المنشود الذي هو
كالصباح الجديد لأبى القاسم الشابي : الموت والعالم
الآخر :

المرفأ المنشود لاح

أفرغ شراعك يا غريب من الرياح
للمه .. كم ود الشراع لو استراح
لو استراح

ودع طيور البحر « صعب يا رفاق ، صعب على القلب
الفراق »

ودع طيور البحر ، كم راحت الى الأفق البعيد

تشتم ريح اليابسة

لتعود لاهثة ترفرف .. يائسة :

« لا شيء بعد الأفق يا ملاح غير الافق كل الكون
بحر »

وتنام مجهدة على الصاري - طيور البحر - ان هجم
المساء

وتظل أنت بلا رجاء

بلا رجاء ؟

ومتي فقدت برحلة الهول الرجاء ؟
لا شيء أنت لم تيأس ، وان أملت دهرا لو يثست
لي لم تكن أقوى من اليأس ترى كيف وصلت ..

مصادر ومراجع :

- ١ - بواب الفكر الغربي : كوليردج : د. محمد مصطفى بدوي
ص ٨٠ .
- ٢ - المرجع السابق ص ١٥٦ .
- ٣ - مشكلة الفن - د. زكريا ابراهيم ص ١٧٧ .

قراءة في ديوان « بروتوكولات حكماء ريش »

● الشعر في الديوان

لعلنا ننحاز جانبا الى صف ريتشاردز حين تشاكي من النقد الأدبي الذي يركز على شخصية الشاعر ولعلنا ندعو أيضا الى مثل ما دعا اليه في النقد الى التركيز على الأسس اللغوية والفنية للشعر لأن الشعر - كما يراه ريتشاردز - « شيء أعمق بكثير من مجرد كونه مصدرا نستقي منه حياة الشاعر » (١) .

ولعل شاعرنا نجيب سرور يحتفل بهذا لأنه كان يهتم في الأساس بالمنهج والمداول في القضية وبدوره الهام في تحقيق التعادل السيكلوجي بين الإنسان وبين العالم المحيط به . . . ولعل نجيبا كان على حق في هذا لأن جميع أعماله شعرية ومسرحية ونقدية . . لم يخرج عن

(١) نشر مجلة الكاتب مارس - إبريل ١٩٨٠ م .

هذا الاطار ٠٠ واذا كنا بسبيل الخوض في بروتوكولات حكماء ريش فعلينا أولا أن نحدد العمل الذى تقدم عليه ليس الا وسيلة من وسائل الانعاش الذهني للقارىء ومحاولة لأن نتحد سويا ونتقارب مثل أجزاء القصائد التي نحن بصددھا .

وكما قدم نجيب سرور قصيدته الضخمة « لزوم ما يلزم » فانه يقدم أيضا « بروتوكولات حكماء ريش » مع اعتبار عدة أشياء تفرض فروقا وتمذهب اختلافات بينهما ٠٠ فبينما كان الشاعر فى لزوم ما يلزم معنيا بنفسه أو فرضت عليه (الأنا) نفسها بحيث لم تخرج جميع مدلولات هذا الديوان عن اطارها الذاتى المحض ٠٠ وبينما كانت الفترة الزمنية أو المساحة الوقتية لشعر هذه القصائد تتزاج مع منتصف رحلته الفكرية بحيث وجدناه يستعرض وقتها وجهة نظره - وهى بالطبع وثيقة الصلة بزمان كتابة القصيدة - ويمزج أيضا بين كل المفاهيم والأشياء التي امتصها عقله ووعاها ولبث عليها : ٠٠ وبينما صنع هذا وأكثر فى « لزوم ما يلزم » نجده على سمت مغاير فى البروتوكولات فالشاعر هنا عبر مرحلة « الصبا » الفكرى بكل تجاربها وعبر معها أيضا بمفاهيمه وصلاته الحياتية الى زمن أكثر نضجا وأصح فكرا ٠٠ فهو هنا مجرد مشاهد يجلس بين النظارة ويحكم على الأشياء من واقع ما يتسنى له من رؤية ومن واقع وما يتصل به ٠٠

وفى صورة أخرى فهو هنا عبارة عن ناقد اجتماعى مخلص صادق يحاول فى كل ما يرى وما يكتشف أن يرجع الأتساءل الى أصلها وأن يحارب الزيف والخداع والنفاق ، الى آخر هذه الأشكال التى تتسيد هذا الزمن المتبعثر شكلا ومضمونا . . وهو هنا أيضا يقوم بدور المحذر أو المنبه لما سيكون اذا استمرت الأمور والعلائق الانسانية على مثل هذه الرذالة . . لقد كاد أن يصل الى مرحلة « ديوجين » (الذى حمل مصباح المعرفة يوما وراح يسبى به لينير الطريق للناس) (٢) . . ونقول « كاد » لأنه لم يكده يعبر مرحلة التنديد والتعريض والتنبيه حتى فجأه الموت فارتحل بما حمل .

وقصيدة بروتوكولات حكماء ريش تنقسم الى عدة أقسام . . منها القصائد الصغيرة المتنوعة مثل قصيدة « كلمات فى الحب » وقصيدة « أغنية عن طائر » وقصيدة « احباطات شعرية » . . ومنها القصائد الكبيرة الواسعة المتسعة فضفاضة اللفظ والمعنى مثل قصيدة « بروتوكولات حكماء ريش » وقصيدة « الخطوط الوهمية فى المسألة البروتوكولية » ثم الجزء الثانى وهو الذى امتطى فيه صهوة « المسرح » الشعرية لنص قديم مشهور منتشر وهو نص « هملت » الأمير الدانمركى . . بيد أنه استجاب فيه الى خطه العام وروحه الخاصة بشعره فكان استعمال « هملت » تدليلا رمزيا على ما يروم صياغته من معان . . وينقسم

الجزء الثانى بدوره أيضا الى فصول ومشاهد دخلت فيها تضمينات نثرية للدكتور عبد القادر القط للنص الأصلي كما تروحت عليها الابداعات التراثية لأبى العلاء المعرى وابن ميمون ..

واسم « بروتوكولات حكماء ريش » اشتقه الشاعر من « بروتوكولات حكماء صهيون » ذلك الكتاب الذى احوى على أربعة وعشرين بروتوكولا والذى عقد من أجله زعماء اليهود ثلاثة وعشرين مؤتمرا منذ عام ١٨٩٧ وكان آخر مؤتمر هو ما عقد فى القدس فى ١٤ أغسطس ١٩٥١ وكان ذلك المؤتمر فى ظاهره لبحث خطة التهجير اليهودى الى اسرائيل وكذلك حدود الدولة الجديدة .. أما فى باطنه فكان الانتقال بالحركة اليهودية من دولة صهيون فى اسرائيل الى بحث خطوات تأسيس مملكة صهيون العالمية « وقد وقع هذه البروتوكولات فى صيغتها النهائية ممثلو صهيون من الدرجة الثالثة والثلاثين (أرقى درجات الماسونية اليهودية) (٣) .. وناهيك عما فى هذه البروتوكولات من تعاليم .. فالشاعر يستقى من « بروتوكولات حكماء صهيون » الاسم والمضمون مع الاختلاف الجوهرى بالطبع فى حقيقة المؤتمرين .. فهم هنا - عند الشاعر - أذعياء الفكر وأشباه المثقفين الذين يلوثون جو مقهى ريش - الكائن فى شارع سليمان باشا بالقاهرة - وقد اتخذ الشاعر هذه « العينة » أرضا للحكم على ما

يسود الفكر هذه الأيام من فوضى وزيف .. ونود أن نشير
هنا الى أن روح السخرية المرة تنبعث فى معظم أجزاء
الديوان بل وتخيم عليه ظلا من مرارة لا يشفع لها
كوميدياها الشكلية :

يبدأ الشاعر بهذا :

نحن الحكماء المجتمعين بمقهى ريش
من شعراء وقصاصين ورسامين
ومن النقاد سحالى « الجبانات »
حملة مفتاح الجنة
وهواة البحث عن الشهرة
وبأى ثمن

نحن الحكماء المجتمعين بمقهى ريش
قررنا ما هو آت

أما ما هو « آت » هذا .. فهو نوع من الكوميديا
الدرامية .. أو شكل من أشكال التفاجؤ الذى يفجعنا به
الشاعر .. انه لا يقدم لنا - بعد هذه المقدمة الفخمة -
الا ما يخيب الظن ويبعثر الرجاء .. وهو يقسم هذه
القصيدة الى مجزوءات تقوم فيها المعانى على اجتماعها
لتعطينا الانطباع الأخير .. وهذه المجزوءات عبارة عن
التقسيم الموحى : البروتوكول .. كذا .. ثم صوت : وهو
العقل .. ثم هائف وهو العاطفة والاحساس والقلب .

وعلى سبيل المثال كان البروتوكول الأول محبطاً
هكذا :

لا تقراً شيئاً كن حمال حطب
واحمل طن كتب
ضعه بجانب قنينة بيرة
أو فوق المقعد ،
واشرب .. وانتظر الفرسان
سوف يجيء الواحد منهم تلو الآخر
يحمل طن كتب ..
أما صوت العقل في هذا الحال فكان :

يا فرسان الأملس الغابر
غبر الأملس مع الفرسان
خلف غيوم اليأس
فالى مقهى ريش
كل العالم مقهى ريش
كل يغرق عاره
فى أغوار الكأس ..
وأما هاتف القلب فكان :
لا .. لست بالعاهرة
بالرغم من كل شيء
فالعهر يا قاهره
يصيبنا بالقيء
يا أمنا الطاهرة

ففى هذا التقسيم الثلاثى نجد التنوع الحوارى
والنفسى مع اختلاف الوجدان المحرك لكل مقطوعة منها .
فى البداية يقف على السنة هؤلاء « الحكماء المجتمعين
بمقهى ريش » ويعرض بهم وعنهم هذه التعاليم الهدامة
والتي لا تدل الا على أن فصائل الحيوان زيدت بموكبهم .
والتي تدل أيضا على عدمية النفع من مثل هؤلاء الانهزاميين
الذين سقطوا تحت سنابك التداعى الفكرى والخلقى - كما
سيشير فيما بعد .

ثم يقف على لسان العقل - مع غشيان المرارة بالطبع
- فنراه وكأنه « سايس » يقف على « ناصية » مشيرا
ومحثا لهذه القطعان بغد السير الى ريش (كل العالم
مقهى ريش) ثم يرجع فى الحالة الثالثة الى الصوت
الحقيقى والى العاطفة الاصيلة التى ترفض هذه التساقطات
. . (لا لست بالعاهرة - يا أمنا الطاهرة) . .

هذه « عينة » أو « تشخيص » لما يعتور القصيدة من
محااجة شكلية ومنهجية . . ثم ان الشاعر هنا يؤكد فى قوة
أنه أصيل معاصر - أو قضية الأصالة والمعاصرة التى شغلت
بال الكثيرين - فهو أصيل بمعنى أنه مرتبط بالواقع المصرى
المعاصر دون التوقع فى هذا الواقع والانغلاق عمن يحيط
به أو بنا أو عن العالم برمته . . وتلك المسألة فى حد ذاتها
تعتبر معادلة صعبة التعادل والتساوق ولا ينجح فى الجمع
بين هذين المحورين لهذه المعادلة الا فنان مبدع قدير مقتدر

متمكن عنيف القبضة على أدوايه ٠٠ وهذه الأصالة التي
 تحدثنا عنها تتبدى في استعماله للألفاظ العربية المحكمة
 مع اضفاء روح العصر على علائق التجانس ووحدة القصيدة
 العضوية ٠٠ بيد أن الشاعر - بلا شعور - ركبته هذه
 الموجة - المعاصرة - بشكل مسرف مما دفع ببعض ألفاظه
 الى درجة السفه ٠٠ لأن المعاصرة لا تعنى أن يحتشد لنا
 بالألفاظ العصرية حتى الثمالة لأنه في هذه الحالة لا يصبح
 الأمر الا محض اسفاف ٠٠ لقد غالى سرور في هذه الألفاظ
 ولهذا قلنا انها ركبته ٠٠ فكيف بهذه المعاصرة في مثل :
 الاحذية الأجلاسية - كوافير الفايف فينجرز - الشارلسون
 - الماكسي - الميكروجيب - الشعر الا لا جارسون ٠٠ الخ ٠٠
 الخ ٠٠ الخ ٠٠ ونحن معكم أو مع بعضكم أو مع
 بعض من قال وآمن أن اللفظ تكمن قيمته من سياق المعنى
 . . نعم ٠٠ ولكن هل كل الألفاظ أو هل جميعها تحتل
 هذا القول ٠٠ أو التأويل ٠٠ ؟ ٠٠ ربما ٠٠ وربما
 لا يكون ٠٠ المهم أننا نتكلم عن الذوق النقدي العام الذي
 لا يتيح لنا مثل هذه الفرصة ولا يسمح بأى شكل من
 الأشكال أن تتداعى الألفاظ الى درجة التقرير الفج بحجة
 أن هذا اللفظ يخدم السياق العام أو المعنى العام ٠٠ هذه
 ناحية ٠٠ أما الأخرى أو المزلق الذي نأخذ على الشاعر
 ونحتسبه عليه فهو تضمينه لبعض الأغاني الشعبية والعامية
 التي لا تتفق روحا ومزاجا مع التتالي المعنوي المهيمن على

الفصيدة ٠ ٠ وان كان قد نجح فى بعض هذا مثل تدليله
التالى :

فالبهر سباق
والموجات ألوف
« الموجة تجرى ورا الموجة
عايزه تطولها »
عجل واركب أية موجة

ونحن معه بأصابعنا العشرة أن هذا التضمنين لاقى
نجحاً مع المعنى الذى سبق والذى تلا ٠ ٠ ولكن الأمر كما
أسلفنا — لا يسلم من « المزلقية » التى تردى لفظ الشاعر
اليها مثل :

والآخر يغرق فى كأس
« أنى أغرق
أغرق ٠ ٠ أغرق »

ومثل :

« كله على كله
لما تشوفه قول له
هو فاكركنا مين
دحنا معلمين »

ومثل :

« يا طالع الشجرة

هاتلى معاك بقره »

وغير ذلك مما سنستقبله فى « الخطوط الوهمية » . .
كذلك وقوع الشاعر فى مزلق التسامح اللفظى مع نفسه
والآخرين حين ترك بعض الألفاظ السوقية تسوقه إليها -
وهو نفس الخطأ الذى وقع فيه فى « لزوم ما يلزم » - منل
تعريضه بالألفاظ: العاهر - الخصيان - المومس - المرحاض -
دم الحيض . . الى آخر ذلك . . على أن هذه الألفاظ قد
يكون جانب التوفيق قد أصابها - عن غيرها فى لزوم ما يلزم
لأنها تشترك فى الصياغة الكلية للعمل ذاته . .

لكن براعة الشاعر وغلبة الدربة والذكاء عليه يبدوان
فى التلاحق اللفظى - لا التراكم - لأنه واضح متضح . .
وهذا التلاحق يكون لنا فى النهاية الصورة المرجوة أو الحكم
الختامى على براعة الشاعر الفنية وحسن اختياره للفظ . .
ويأتى هذا « التلاحق » فى « الدفقات » التالية :

لا تفهم شيئاً مما تقرأ

ليس يهم اليوم الفهم

فالمفهوم اللامفهوم

أو بالعكس

لن يسألك أحد

ما معنى قولك « »

فالمفروض

ألا معنى للأشياء وللكلمات

وإذا كانت للأشياء معان

فالمفروض

أن معانيها معروفة

للحكماء لداذك

وإذا كان الأمر كذلك

فالكلمات « مسالك »

والمفروض

أنك تعرف

والمفروض أخيرا ألا تسأل

عن معنى قولك « »

هذا التلاحق والتلاهم وراء التكامل المعنوى والدلالى هو ما يكون لنا صورة كلية عن المعنى العام . . انظر مثلا الى كلمة « المفروض » وتكرارها وحسن مواضعها مع تواليها من الكلمات « فالمفروض ألا معنى للأشياء وللکلمات » وكذا « المفروض أن معانيها معروفة » وكذا « المفروض أنك تعرف » وكذا « والمفروض أخيرا ألا تسأل » . . فهذا اللفظ بمثابة الحيط الدقيق الذى يربط بين هذا التلاحق اللفظى وبين ذهن القارئ ومخيلته المفتوحة الشبهة للتلقى . . هكذا يبرع

الشاعر ٠٠ بل اننا نكتشف من ألفاظه بعض الأجزاء من
القصيد « الجرس » أو « الصويرة » التي تساعد على
« ابتلاع » الدفقة بشكل فيه من اليسر الشيء الكثير من مثل:

كل الانبياء لغات
تتردد بين المتقاطع
والمتشابه
والمعكوس
ويعاد بناء البرج المنحوس
كذلك :

لا يخدعك المسرح والأدوار
المكياج ٠٠ الأزياء ٠٠ الديكور ٠٠ الأكسسوار
هذا بعض السوس
الزاحف في المقهى الماعون
والآتى من عصر الهكسوس
جاسوسا خلف الجاسوس
وكذلك :

كروى هذا العالم
حتى الكلمات كرات
والدوران هو القانون اللا قانون
فالكلمات اختلطت ٠٠ دارت ٠٠
فى الأفواه ٠٠ وفى الآذان

كالأشياء برأس الأبله والسكران
وتلك نماذج قايلة ..

ومن الأشياء المستحسنة للتساعر ابداعه فى المعنى
بحيث صافحنا بجدة الجودة فى هذا ..
مثل قوله :

الحق أقول لكم
لا حق لحي ان ضاعت
فى الأرض حقوق الاموات
لا حق لميت أن يهتك
عرض الكلمات

ومثل معناه :

يا أيتها المومس من رهط يهوذا
ان القوم عطاشى وجياع للجنس
فانتخبى الليلة ثورا من « ثوار » الأعسى
ثم الجزء الأول

من بحث الدكتوراه المزعومة
والمأخوذة سلفا

من جامعة الجمعيات الماسونية
طبع بمقهى ريش
والايداع
بالشقق الفروشة

والتوزيع بأورشاليم

وكذا معناه :

سمسر بالأيام السوداء

قل ما شئت بغير حياء

هذا عصر يهتك فيه الفأر

عرض الفيل

فاذا أنكر

فالبينة على من أنكر

وعليه يمين الله

وتقع القصيدة - بشكل عام - فى مزلق التقريرية مع
هيمنة اللغة الاعلامية أو الاعلانية - ان صـح التعبير -
عليها فهي لا تمت الى فنية نجيب سرور وخياله النشط الا
بصلات ضعيفة أو قل صلات روحية من حيث اصفاء روحه
على العمل فقط . . لأن الألفاظ - كما قدمنا - استغرقت
وأغرقت فى استعجامها وغريبها على اللغة كما تقدم .

بيد أن الشاعر يصافحنا بالجزء الثانى وهو قصيدة
« الخطوط الوهمية فى المسألة البروتوكولية » التى تبدو
أنضج من سابقتها لغة ورؤية . . على أننا نقدر شيئاً له
أهميته وهو دور الدراما الهام الذى يضفى على أعمال
نجيب سرور الأصالة الانسانية - وقد كان الشاعر نفسه
أول من دعا الى البناء الدرامى للقصيدة العربية فى مقابل

البناء بالصور الذى قال به محمود العالم سنة ١٩٥٧ -
ومن مصطلحات الشعر أو التعامل الدرامى التعرف على
حالة الحزن أو الفرح .. ان الشاعر الذى ينجح فى نقل
حزنه أو فرحه الينا هو شاعر مقتدر .. فالدراما أصل
العمل عند نجيب سرور وهى - حقيقة - من الأسباب الهامة
التي جعلت له وقعا فى الاذن ومكانا فى القلب لدى القارىء
والمتذوق .

ويطالعنا الشاعر فى هذه القصيدة « الخطوط
الوهمية .. » بوجه معروق تتفصد منه الحكمة ويندى من
جبينه اشعاع الذكاء أو أنه يشعرنا بأنه شيخ معلم فى
« كتاب » يمسك بعصا مهبدة ويلقى علينا بتعاليمه أو ذوب
فكره وما نمتى اليه من تجارب الأيام وعطاء ليالى الفكر :

أنت فهمت اللعبة
فالعاب ان اللعبة غش
فكر منذ الآن بأكل العيش
كل الناس « قريش »
واذا كان الموت طريق القديسين
كن « أمويا » .. كن مأبونا .. لكن عش
اذ لا فرق بجوف القبر
بين عظام الليث وبين عظام الكلب

لقد تأمل وخبر ٠٠ عانى ما عانى ولاقى ما ومن لاقى
 وخرج الينا بمثل هذا الحكم اليائس البائس ٠٠ ان
 الشاعر هنا - رغم سلبيته - داع من دعاة التنوير ٠٠ وهو
 يتخذ لهذا سبيل (التفاجؤ بالتناقض) أى يعرض عليك
 الأمر لكى تعرض عنه ٠٠ يأمر بعكس المنطوق وينطق بعكس
 المعكوس ٠٠ انه يرفض بالطبع هذا الشكل « الوصولى »
 فى سبيل استمرارية الحياة ٠٠ ولكنه لن يدهشك أو
 يدهشنا اذا قال مثلا : لا تغش ولا تكن أمويا ولا ما بونا -
 الخ ٠٠ بل انه يصطدم بك ليصدمك فتفيق ٠٠ وتغلب
 هذه الطريقة على معظم أجزاء القصيدة بل انها تكاد تشكل
 السمة الغالبة فيها .

على أن الشاعر لا يتركك واقعا فى حيص بيص لانه
 يوضح لك نتيجة هذا القول اذا أخذته على ظاهرة ولم
 تتحسس من باطنه شيئا :

لكن ثمة غلطة

فالرابع فى اللعبة خاسر
 والخاسر فيها الرابع
 والصمت كما القول نزيف
 مكتوب فى العهد الأول
 عهد الكلمات اللا مقلوبة :
 الموت مصير المهر الجامع
 بين البهم المركوبة

وبهذا الشكل يمكن ادخال نجيب سرور - بنفسه
 الاجتماعى هذا - ضمن قائمة الواقعية النقدية التى برزت
 فى القرن التاسع عشر عند الأدباء الفرنسيين وكان على
 رأسهم - فى هذا - بلزاك Balzac ثم موباسان
 Maupassant ثم فلوبير Flaubert ثم اميل زولا
 Emile Zola وكانوا يرون أن مهمة الفن هى استكشاف
 واقع الانسان الذى كان فى نظرهم واقعا أليما مشوها
 وبائسا . . « ومن الواضح أن تصوير جوانب البؤس أو
 الشر فى المجتمع انما لا يقصد به الاغراء بهما أو الدفع
 اليهما بل لاستكشاف الواقع الحى لمكان الانسان فى هذا
 الكون » (٤) فالنظرة التشاؤمية النقدية التى غلبت
 نجيبا على أمره محقة فى اضافتها له الى جماعة الواقعيين
 النقادين أولاء بل انه بنقده وتشاؤمه لا يصل الا الى
 الحقائق والبداهيات المسلم والغير مسلم بها فى العلاقات
 الانسانية بما تحتويه هذه العلاقات . .

ان الذى يقول مثل هذا :

كن انسانا لكن ذئب

كن فى الصف الذيل لآخر ذيل

حين يكون السيف برأس الصف

كن فى الصف الرأس

حين يكون العكس

ليس بجبان بل هو بصير بالنفس الانسانية ومتعمق
 فى دخالها .. انه يلتقى بمثل هؤلاء على مقهى ريش ..
 بأدعياء مترنرين مهادرين حتى فى جدهم لا شغل لهم ولا
 شاغل الا السفيسطة و « الفراغ » الكلامى أو (الكلام الذى
 يخلو من أى كلام) كما قال .. ولذلك يضع الحكم لهم
 ولأمثالهم ولأن الصفة التشاؤمية غلبت الشاعر على أمره
 فقد أصدر بالتالى حكمه .. ولكنه يصر على أن يعود بنا
 ونعود به الى ما أسبقناه قولا وجدلا من تضمينه لأغسان
 شعبية لا تمت للجو العام بصلة (يابو الريش انشا الله
 تعيش) (وما انتاش خيالى يا وله .. مانتاش خيالى لا
 والنبي) ويلحف علينا بهذا .. مع أن هذه التضمينات
 لو حذفت لما أحس القارئ بشيء من الانتقاص فى سياق
 العمل .. ولكن ماذا نقول للشاعر سامحه الله وغفر له ..

قال الكاهن للفلمان

بعد تأمل

– الشيخبول على الحائط

– لا تسأل مولانا عن سئ

مولانا يغضب لو سأل الفلمان

وهنا فى قلب مدينتنا

يتعلم كل غلام

ما معنى صمت الأفواه .. الأفلام
ما معنى أى كلام يخلو من أى كلام
ولهذا سأل المخصي الكاهن
— مولانا ما معنى الحائط
لم يسأل ما معنى « الشيخبول »

وهذه إحدى رزايا هذا الزمن .. ان الشاعر اذن
محق في رفضه وتشاؤمه لأنه بهذا الرفض وذلك التشاؤم
كشف عن أشياء يندى لها الجبين خجلا .. انه يكشف عن
القطط « الفطسة » التي تضيع في تيه البندر .. عن
الانسان الامعة الذي لا رأى له .. ان تشاؤم الشاعر هنا
هو السبيل الأوحى الذي « مرر » إلينا هذه الأسماط
المريرة .

ثم يدخل الشاعر بنا الى جولة تراثية نتلاقى فيها
أيضا بالرمز والمعاصرة مع اقحام الأحداث القديمة التي تأخذ
هنا شكل التوابل الحريفة لكي يشعل الذهن ويفتح شهية
التلقى .. انه يلقي ببصره وأقواله ورؤياه الى زمن
الفاروق :

لو أن ابن الخطاب التفت وراءه
لا هتز المسجد رعبا .. سقط الخنجر
من سروال القاتل في أرض المسجد

لكن ابن الخطاب يصلى
ويؤم صلاة ويكبر
ويقول « الكلمة »

ثم يأتى تدليله الرمزى بايضاح يفسر لنا بعض
ما قد غمض :

يا بندر أين ابن الخطاب
يا مذبح كل الشهداء
يا مئوى كل الشعراء
يا مسرح كل الكهان
والخصيان
الحق أقول لكم :

الشك اليوم يقين للشرفاء
المذبوحين المنفيين المنسيين
والغرباء

ما دام الغربان .. اليوم
احتلوا دور الشهداء

فالشاعر عاشق متعشق متعطش للكلمة .. للصدق
وللحرية .. كرفاهية الانسان وأمانه .. وهو برغم مرضه
وعلله الكثيرة المتكاثرة عليه وبرغم جميع الأشياء الترو
وقفت بينه وبين ما يحب - مما سبق - نجده مصرا على
انتزاع حقيقة اعتراف الصديق به لاعترافه هو بالصدق

فى خلجاته ومسكناته ومنشوره ومخبوئه .. أن نجيب
سرور مفكر فى المقام الأول .. دفع نفسه وحياته تمنا
لهذا الفكر .. وهو صادق فى أصغر تعبير وأكبره :

طففت عليكم سكرانا بمجلات « العليه »
وأنا مخمور حتى شعر الرأس
لكن رأسى لا تهتز - حتى تحت الفاس
من بينكمو - ولعبت لكم دور المجنون
دور السكران « الطينه »

طففت عليكم أصرخ : اللعنة غش فى غش

و ... تدور ساقية هذا الشعر النقدى الملتزم مرورا
بالاسهاب والتنقيح والتعديل فى « معروضات » فكره
والتي تنالى فى اندفاع محكم متعقل حيناً ومتجاوز مشخط
حيناً آخر حتى يصل الى ختمه لهذه القصيدة بتلك
الوصية :

الموت أمامى واحتى العطشى .. للعطشان

فمتى أرحل : لا أسألكم كفنا

أو جرعة ماء أو لقمة

أو احسان

أو حتى نعيان فى « جرنان »

يقراً صدقه

فى مرحاض
لكن أسالكم باسم « الكلمة »
باسم ابن الخطاب
أن تلتفتوا دوما للخلف
وتعطوا الظهر الى المحراب
لتكون جميع الصلوات .. صلاة الخوف
ما دام الأعداء هنالك
بالزرد اللامع والسيف



● المسرح فى الديوان ..

قد ينصرف الذهن أول ما ينصرف حين يسمع اسم
« هملت » الى رائعة شيكسبير بتحليلاتها النفسية التى
كان لشيكسبير قصب السبق اليها والتى اشتهرت وطبقت
شهرتها الآفاق على الرغم من قدم عهدا وعهد كاتبها بل
وعلى الرغم من وقوع أحداثها فى مجتمع خاص بعاداته
وتقاليدهم وهو المجتمع الدانيمركى فى القرن الرابع عشر ..
على أن الذهن لا بد أن يقف متسائلا حين يقرأ تعامل
لجيب سرور مع القصة الأصلية لأنه اتخذها رمزا أو
أضفى عليها - من خلال الرمزية - روح العصر ولباب
المشاكل المعاصرة ..

فاذا تفقدنا تعامل نجيب سرور نجده غير محتفل الا
بشخصية هملت التي هيمنت على معظم رقعة المسرحية
وخفتت بجوارها الأصوات الأخرى وان لم تخب تداما
كصوت الشبح - والبهملت - و « جرتروود » ملكة
الدانيمرك - ووالدة هملت - و « كلوديوس » ملك
الدانيمرك - وعم هملت - و « بولونيوس » رئيس الديوان
الملكي - ووالد « أوفيليا » حبيبة هملت - و « لايرت »
شقيق « أوفيليا » - و « هوارسيو » صديق هملت
الحميم ..

تعدى نجيب سرور هذه الشخصيات - وغيرها - مع
احتفاظه بالحوار الداخلى معهم .. وان لم يظهروا بشكل
كاف - لأن صوت هملت - كما سبق القول - طغى على
مساحة التعامل الجديد لنجيب سرور مع النص الأصل
وهذه « القصيدة المسرحية » تتاورها أصوات الشعر
الثلاث : الغنائية والتمثيلية والملحمية .. ويتعلق الحوار
بالتوتر والاختلاف النفسى والتناقض الشعورى لبطل
المسرحية .. ويخرج الانطباع العام عنها بشيئين ، أولهما :
ذاتية الشاعر فى تناوله للحدث من حيث اصفائه روحه
وتجاربه ومشكلاته مع الحياة والآخرين - على العمل ..
والثانى صدق الشاعر فى التناول والشعور .. ومع
الذاتية والصدق نجد التناقض الحاد والصراع المداوم بين
الشاعر والأحاسيس المكبوتة وبين الكلمات المنطوقة ..
وهنا يتخذ الشاعر من السخرية الدرامية مسلكه ومنجاء

شأنه فى ذلك شأن الشاعر المسرحى الفرنسى « راسين »
 الذى كان يحافظ على وحدات أرسطو الثلاث : المكان
 والزمان والحدث مع تفوق الحبكة الدرامية وتركيز الأحداث
 فى يوم واحد « مما يخلق جوا من التوتر الدرامى مصحوبا
 بأحاساس الخطورة يشد اهتمام الجمهور لما يجرى أمامهم
 حيث تنساق الأحداث الى نهايتها المأساوية المرتقبة » (٥) .
 فالسخرية الدرامية هنا واضحة تمام الايضاح :

لست بشاعر
 لكنى أقسم أن أصنع شعرا من دود برازى
 يا أيتها الأشباح الموعودة
 هل يسرى الدود
 حتى فى الأرواح
 ما جدوى أن نختار الألفاظ جميلة
 ما جدوى أن نزرع فى المرحاض جميلة
 وينجح الشاعر بحق فى تصوير وتعتيم وتناقضات
 بطله منذ بداية الحدث :

من يتزوج أمى - يصبح عمى
 تلك معادلة صعبة
 هذا حق وبلا شك
 ما من شئ فى الدانمرك

يحدث صدفة
كل المنسوب الى الصدف مدبر
يبقى أن المنسوب لغير الصدفه
فى الدائمرك هو الصدفه
واذن فهو مدبر
كى لا يبدو صدفه
وهو هنا المطلوب
اثباته

ولا يرتبط الحدث هنا الا بالتركيز الوقتى أو
« ضغط » الزمن الحادث الى وقت معين لا يتجاوزه ولا
يتخطاه الشاعر ولا بطله بل ان البطل هنا - وربما
الشاعر - قد يلغى سمة الوقت أو « الزمنية » الغاء باتا
لأن الحوار والصراع والتوتر والتقلب يشغلان البطل
والشاعر والقارئ عن تتبع الزمنية فى الحدث ... وتطل
الدرامية أو أحد وجهيها : التراجيديا على سمات العمل
ودلالاته فى كثير من المواضع بينما تتردد الكلاسيكية و« الأنية »
الرومانسية على البعض الآخر ويستتبع الشاعر التلاحق
المعنوى واللفظى مع وقوعه فى بعض الألفاظ على وحل
الخطأ فى بعض الاستعمالات اللغوية - كما هى العادة -
ولكن البادى والظاهر للعيان أن تجربة الشاعر هنا أفقدت
المسرح بعض أحكامه - رغم خبرة الشاعر العريضة

بالمرسح - كما أفقدته بعض قوانينه بل وحتى التقسيم
 الأولى للمسرحية فمع أن التطور الدرامي - بعد التراجيديا
 اليونانية والشعائر الديونيزوسية (الدينية والموسيقية)
 قد اهتم بالكورس التراجيدى إلا أن نجيب سرور هنا يلغى
 كل شيء فى سبيل افساح المجال لصوت واحد هو هملت
 لكى يعطى سنام الأمر والحدث ٠٠ ومع ذلك ألغى أيضا حتى
 التقسيم الأصلى - كما ورد عند أرسطو وهورانيوس -
 وهو أن المسرحية عندهما كانت تنقسم الى : البرولوج
 Prologs . أى الجزء الذى يسبق دخول الجوقة -
 بارودوس Parodos أى الأغنية التى تصاحب دخول
 الجوقة - و : إبيسوديون Epeisodion أى مناظر الحوار -
 و : ستاسيمون Stasimon أى أغنية الجوقة وهى فى
 مكان الأوركسترا ٠٠ ونقول التقسيم الأصلى لأن التقسيم
 الى فصول لم يظهر الا فى عصر النهضة - فلم يقسم هنا
 الشاعر لا هذا ولا ذاك الا فى صورة شكلية كابتدائه بـ
 « الفصل الأول - المشهد الخامس » على سبيل المثال ٠٠
 ولكن لا شيء ، لا أحد ، لا صوت الا هملت ٠٠ وكان من
 الحرى علينا أن نصمت وأن نزم شفة الصمت أو ندميها
 باعتبار القصيدة « مسرحية » لولا أن الشاعر أهداها بنفسه
 الى (طلبة المعهد العالى للفنون المسرحية) وهذا معناه -
 فى رأيه - صلاحيتها للتمثيل واقامة « حد » الاخراج
 عليها ٠٠

أما المضمون فهو ما عرضنا بعضا منه وهو يتناوب

الحدث الأكبر - قتل عمه لأبيه واستيلائه على الحكم وعلى قلب أمه - مع الأحداث الأخرى من شروح ومتون لأحوال الدانمرك .. وهذا المزج و « التبويب » اللفظي للأحداث لا يعتبر الا شهادة صادقة على ذكاء الشاعر وصدقه بل وعلى اتساع رقعة تعاملاته الثقافية مع نفسه والآخرين والكتب الصغراء أو الى ما شامت الألسنة من مسميات .. ومع التضمنين النثرى للنص الأصلي للدكتور عبد القادر القبط ومع المزج المعاصر ينجح الشاعر في الاتصال الحق معنا على الرغم من وقوعه في بعض الغنائية الغير مستحبة في الشعر الدرامي والملحمي ..

ومع مهارة الشاعر في « العرض » ينجح في « التعريض » بالعالم الذي يعيش على فئات الطيارة ويلوغ على موائد القمار والدعارة ويطأطيء من ذل المخاوف والتكنيك المرید .. انه لا ينتظر نبيا بل خلاصا أبديا من نفسه :

العالم يهفو لنبي
أبى حى ؟ أبى ميت
أم ماذا ؟ .. يا وجع القلب
سميت الفلسفة .. النقمة
اللعنة .. لا حب الحكمة
أم أمى سقطت مفتصيه

وبرغم الأنف
والأنف يمرغ فى الطين

فى المرحاض
لكن يلجمها الخوف
والخوف دليل براءه

أعرف أمى
أمى لا يمكن أن تسقط.
خوفاً .. بل تسقط مسببه

أو مكتوفه

أو مخطوفه

أو نائمة .. أو معميّه

وهكذا يجد الشاعر بحثاً عن ماهيته .. أو هو يدخل
هنا الى المذهب الظاهر يأتى أو (الفينومينولوجى) الذى
يبحث عن « الماهية » و « الكيفية » .. هو يبحث اذن
عن نفسه وسط ركام الضوضاء والتداعى الاخلاقى الذى
تلوغ فيه « الدانمرك » حتى حين أراد كلوديوس - عمه
الملك - التخلص منه بارساله الى « فورتنبيراس » أمير
النرويج فانه يكتشف ذلك ورغم تأكده من رائحة الحياة
التي زكمت أنفه الا أنه ما زال على غير هدى يضرب فى
تيه العقل و « التواجد » و « الفئائية » المترسبة فى
أعماقه والتي طغت بالتالى على ما يرى ومن يرى :

انى انتظر نبيا لا يحمل شيئا
 لا يحمل حتى الرأس على الكنفين
 ما دامت تقطف
 لا يحملها فوق الكف
 ما دامت تخطف تقصف
 لا يستشهد
 انتظر نبيا لا يحمل حتى كلمة
 فالكلمات على اكتاف الموتى
 من ازمان لم تلق الرحلا
 انتظر نبيا يتقن فن التمثيل ٠٠ التهريج
 فن خيال الظل ، ويقدم يوم التتويج
 دراما التتويج
 للملك المأبون
 كى يضحك كل تيوس العرش

ومع أوفيليا رمز الطهارة والبراءة الوحيد الذى كان
 يلوح له ضوء لجين فى دجنته الدكناء ٠٠ مع أوفيليا فى
 نص نجيب سرور التى لم تصبح الا بيضبة أفعى ٠٠
 فالاحساس هنا من قبيل الشعور العام التام بالتشاؤم
 والسوداوية :

لا .. أوفيليا .. يا بيضة أفعى

شكى حتى فى أنى أحبتك

شكى فى الشك

فالشرفاء بعالمنا قلة

« تلد الشمس الدود بجثة كلب ميت »

وأنا كلب ميت

لكن أصلح للتقبييل .. وللمتمثيل

هكذا .. تداع .. تداع .. تداع .. وليس

الحدث فى صعود أو تصعيد لكنه هنا فى هبوط معنوى

يتعامل مع القارئ والناظر بنوع من السلبية الهادئة

التي - بكمون الأداء الدرامى فيها - تمتلك على هذا

القارئ وذلك الناظر أمر مشاعره .. فالتصاعد والهبوط

هما ما يشدان نفس المتفرج : أما الحالة الوسطى - وهى

أمر نادر - فهى تثير الضحك وتقذف فى الحق بالسذاجة .

و .. ما زال « هملت سرور » هنا ينتظر ذلك النبى

أو « المخلص » أو الخلاص :

انى أنتظر نبيا لا ينظم شعرا

كدخان يتصاعد من كف المحرقة .. المذبح

انتظر نبيا لا يذبح

لا يسجن .. لا يؤسر .. لا يطرده الغربان

من الأرض

لا يلجأ للكهف .. المحبس .. والمعزل

ويبلغ ذروة التوتر في حديثه المتناقض عن أمه فبعد
أن وصفها بأنها لا تسقط الا مغتصبة وبرغم الأنف
والاسببية أو مكتوفة .. الخ .. يعود التناقض ليسم عليه
ما يرى :

أما السيدة الملكة

- ان صحت أقوال الشبح إلهائم -

فلسوف تقول الشعر المرسل

مثل الشعر المرسل فوق الكتفين

و « المصيدة » معدة

- من تأليفى - والاخراج -

مثل الفتح على الحراج

كذلك تعرضه لأوفيليا وتعريضه بأبيها وسبه بأقذع

الشتائم :

يبدو أن أباك يهودى

يتخفى فى زى الدنمركى

فيه طباع الأفعى .. حتى صوته

فيه فحيح عبرى

عندى ألف دليل

لكن لن أستبق القول

ثم نجد الشاعر مع تتالى الأحداث فى فصول « افكار
جنونية فى دفتر هملت » ومات معظم أبطال المسرحية
يقف على باب البداية للنهاية بتصاعد الدرجة الدرامية الى
حد الغليان :

عهدا قلبيا يا هملت

فى عصر ليس له قلب يحفظ عهدا

أن أصنع معجزة العصر

فأقصر على الدنيا قصة أنبل مخلوق

مصادر ومراجع :

- ١ - من مقال للدكتور محمود الربيعي - مجلة الكاتب
مايو ١٩٧٥ .
- ٢ - التعبير للناقد على شلش . .
- ٣ - بروتوكولات حكماء صهيون وتعاليم التلمود . شوقي
عبد الناصر ص ٢٠٧ .
- ٤ - فلسفة الالتزام في النقد الأدبي . د . رجاء عيسى
ص ١٣٣
- ٥ - من مقال فايدرا د . أحمد عثمان - مجلة الكاتب
ديسمبر ١٩٧٦ .

فهرس

صفحة

٣	مدخل
	الباب الأول : قراءة فى اتجاهات الشعراء
٧	المجددين
٩	الفصل الأول : الاتجاه الذاتى
٢١	الفصل الثانى : الاتجاه الانسانى
٣١	الفصل الثالث : الاتجاه الدرامى
٤٥	الفصل الرابع : الاتجاه التأملى
٥٩	الفصل الخامس : الاتجاه الاسطورى
	الباب الثانى : قراءة فى بعض أعمال الشاعر
٧٥	الراحل نجيب سرور
٧٦	الفصل الأول : قراءة فى ديوان « لزوم ما يلزم »
	الفصل الثانى : قراءة فى ديوان بروتوكولات
١١١	حكماء ريش
١٤٣	مصادر ومراجع

الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٥/٢٠٢٩

ISBN ٩ - ٥٥٨٨ - ٠١ - ٩٧٧ -

مؤلفه شاعر من الجيل الثالث أو ما تعارف على تسميته
 بجيل السبعينيات ، وهو يقول إن هذا الكتاب لا يدعى
 تنظيراً ولا أطراً ثابتةً منهجة لما يتناوله من درس ، ولكنه
 قراءات شاعر لشعراء ، تدخل فيها دربة الشعر قبل دربة
 النقد .. هي قراءات شعرية تحمل بعض الملامح النقدية
 لشعر صلاح عبد الصبور - السياب - عبد المعطى حجازى -
 مهراڤ السيد - محمد الجيار - عبد العزيز المقالح ، كما يفرد
 الكتاب باباً لبعض أعمال الشاعر الراحل نجيب سرور
 وفاء من جيل .. وثقافة أمة ..

الكتاب القادم :

التنمية الاجتماعية فى الإسلام

يسرى عبد الغنى ع

716
9
359
85



0522873